

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones**



**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN CIENCIAS DE LAS RELIGIONES**

**Título:**

**Sinestesia, poesía y música en la antífona  
*O orzechis Ecclesia* de Hildegarda de Bingen**

**Autora:** M<sup>a</sup> Inmaculada Férez del Amo

**Tutor:** Dr. Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez

**Convocatoria:** Junio 2017

**Calificación:** Matrícula de honor (10)

**ALUMNA:** M<sup>a</sup> Inmaculada Férrez del Amo

mariainf@ucm.es

**TUTOR:** Dr. Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez

japedros@ucm.es

**Sinestesia, poesía y música en la antífona *O orzchis Ecclesia*  
de Hildegarda de Bingen**

**Synaesthesia, Poetry and Music in Hildegard of Bingen's  
*O orzchis Ecclesia* Antiphon**

**Palabras clave:** Hildegarda de Bingen, Sinestesias, Sentidos, Lenguaje sensorial, Figuras retóricas, Antífona, Siglo XII.

**Keywords:** *Hildegard of Bingen, Synaesthesia, Senses, Sensory language, Rhetorical figures, Antiphon, 12<sup>th</sup> Century.*

**INDICE DE CONTENIDOS:**

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos e hipótesis del trabajo
2. Metodología y estado de la cuestión
3. Estructura

I. ANÁLISIS POÉTICO DESDE EL ENCUADRE MUSICAL

1. Lugar que ocupa la antífona en la obra musical
2. El poema *O orzchis Ecclesia* como antífona
3. El estilo poético
4. El elemento del ritmo

II. LAS SINESTESIAS EN LA ANTÍFONA *O ORZCHIS ECCLESIA*

1. Primera sinestesia: *armis divinis precincta*
2. Segunda sinestesia: *tu es caldemia stigmatum loifolum*
3. Tercera sinestesia: *tu es etiam* crizanta / *in alto sono*
4. Sinestesias, lenguaje sensorial

III. OBSERVACIONES MUSICALES FINALES

1. El estilo musical hildegardiano
2. Características musicales de *O orzchis Ecclesia*
3. El *ethos* de la antífona

CONCLUSIONES

GLOSARIO

APÉNDICES

- Apéndice 1. Partitura de *O orzchis Ecclesia* en el Riesenkode
- Apéndice 2. Glosas latinas de las palabras escritas en *lingua ignota*
- Apéndice 3. Fuentes de Hildegarda de Bingen

BIBLIOGRAFÍA

- Fuentes primarias
- Fuentes secundarias

## **ABSTRACT**

*This study presents a three-fold analysis of a poetic musical composition written by Hildegard of Bingen (1098-1179) for the liturgy that explores its poetic language, musical language and, in particular, its synaesthesia. The key aim is an analysis of the poetic text, focusing primarily on its sensory language, the involvement of the senses through the synaesthesia, and its use as a vehicle for her own symbolic depictions. The paper will also discuss the words that are not written in Latin but in a language that the author calls Lingua Ignota.*

*In the analysis of the poetic language, the poem will be observed in its role as an antiphon and elements of its poetic style will be explored: the characteristics of its rhyme, rhythm, internal structures and rhetorical figures. In the central part, an analysis will be made of the different forms of synaesthesia and sensory links found in the composition through which the author attempts to make a certain impact or evoke a series of feelings and their association with an idea or depiction. Attempts will also be made to identify how the figure of the Ecclesia that she creates is fashioned. Lastly an analysis will be made of the musical characteristics in relation to the verses of the antiphon and its meanings.*

## **RESUMEN**

Este trabajo expone el análisis de una composición poético-musical escrita para la liturgia por Hildegarda de Bingen (1098-1179) en tres vertientes: el estudio de su lenguaje poético, su lenguaje musical, y de manera central, el estudio de sus sinestesias. La idea principal es el análisis de este texto poético situando el foco de atención sobre su lenguaje sensorial, la implicación de los sentidos a través del empleo de las sinestesias, y su uso como vía para articular sus propias representaciones simbólicas. También se hablará de las palabras escritas en un lenguaje que no es latín que la autora da en llamar *lingua ignota*.

En el estudio del lenguaje poético, se observará el poema en su función como antífona y se analizarán los elementos de su estilo poético: rima, ritmo, estructura interna y figuras retóricas. La parte central analizará las diferentes formas de sinestesias y enlaces sensoriales presentes en esta composición, que remiten a un efecto, a un conjunto de sensaciones que la autora trata de evocar, y su conexión con una idea o representación; se tratará de distinguir además la propia construcción de la figura de *Ecclesia* que ella crea. Se analizarán finalmente los rasgos de la escritura musical en relación con los versos de la antífona y sus significados.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones**



**SINESTESIA, POESÍA Y MÚSICA EN LA ANTÍFONA  
*O ORZCHIS ECCLESIA* DE HILDEGARDA DE BINGEN**

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER CIENCIAS DE LAS RELIGIONES**

**Presentado por M<sup>a</sup> Inmaculada Férez del Amo**

**Bajo la dirección del Dr. Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez**

**Madrid, Junio 2017**

## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	2
1. Objetivos e hipótesis del trabajo... ..	2
2. Metodología y estado de la cuestión.....	3
3. Estructura .....	6
I. ANÁLISIS POÉTICO DESDE EL ENCUADRE MUSICAL .....	6
1. Lugar que ocupa la antífona en la obra musical.....	6
1.2. El manuscrito de Dendermonde y el Riesenkode	8
2. El poema <i>O orzchis Ecclesia</i> como antífona .....	11
3. El estilo poético... ..	15
3.1. Su estilo dentro de las formas de poesía litúrgica.....	16
3.2. Palabras desconocidas: la <i>lingua ignota</i> .....	17
3.3. Figuras de personificación y exaltación: prosopopeya y apóstrofe .....	19
3.4. El elemento del ritmo... ..	21
II. LAS SINESTESIAS EN LA ANTÍFONA <i>O ORZCHIS ECCLESIA</i> .....	22
1. Primera sinestesia: <i>armis divinis precincta</i> .....	24
1.1. Imágenes en los versos que rodean esta sinestesia... ..	27
2. Segunda sinestesia: <i>tu es caldemia stigmatum loifolum</i> .....	30
2.1. Imagen en el verso que sigue a esta sinestesia .....	34
3. Tercera sinestesia: <i>tu es etiam crizanta / in alto sono</i> .....	36
3.1. Imagen en el verso que sigue a esta sinestesia .....	42
4. Sinestesias, lenguaje sensorial.....	44
III. OBSERVACIONES MUSICALES FINALES .....	45
1. El estilo musical hildegardiano... ..	45
2. Características musicales de <i>O orzchis Ecclesia</i> .....	47
3. El <i>ethos</i> de la antífona .....	49
CONCLUSIONES .....	50
GLOSARIO .....	54
APÉNDICE 1. Partitura de <i>O orzchis Ecclesia</i> en el Riesenkode	56
APÉNDICE 2. Glosas latinas de las palabras escritas en <i>lingua ignota</i> .....	57
Apéndice 2.1. Rúbrica <i>Ignota lingua</i> . Letras desconocidas, <i>Ignotae Litterae</i> .....	57
APÉNDICE 3. Fuentes de Hildegarda de Bingen... ..	58
BIBLIOGRAFÍA .....	59

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de Máster titulado «Sinestesia, poesía y música en la antífona *O orzchis Ecclesia* de Hildegarda de Bingen» expone un análisis de esta composición poético-musical, escrita para la liturgia, en tres vertientes: el estudio de su lenguaje poético, su lenguaje musical, y de manera central, el estudio de sus sinestesias.

Resulta muy difícil condensar la intensa biografía de esta benedictina que se desarrolla en las ocho primeras décadas del siglo XII. Nacida en Bermesheim (Renania-Palatinado) en 1098, llegará a ser un ejemplo excepcional de su tiempo por el gran volumen y amplitud de temas que se desarrollan en su obra. Escribirá tres tratados de visiones, explicaciones teológicas, dos obras científicas de historia natural y de medicina, dos hagiografías, más de doscientas cartas (trescientas noventa con las recibidas), y una extensa obra musical, de enorme valor para la historia de la música por su personal estilo.<sup>1</sup>

La idea principal sobre la que se asentará este estudio es el análisis de este texto poético situando el foco de atención sobre su lenguaje sensorial, la implicación de los sentidos a través del empleo de las sinestesias, y su uso para articular determinadas ideas teológicas. Por ser un texto compuesto para ser cantado en la liturgia, escrito en una partitura, se hace necesario un encuadre musical y el análisis de las características musicales que guardan relación con el tema principal, es decir, la relación de la música con el texto. Son varias las motivaciones que han impulsado la realización de este trabajo. En primer lugar, la escasez de estudios que versen específicamente sobre los textos poéticos de sus cantos litúrgicos, a pesar de que exista un amplio conjunto de estudios dedicado a los aspectos puramente musicológicos, y del gran interés académico que genera su figura. En segundo lugar, la falta de investigaciones que incidan en el empleo del lenguaje de los sentidos, en especial de las sinestesias, en la obra poética de Hildegarda. Y finalmente, las características de esta antífona como pieza singular, por lo condensado de su lenguaje sinestésico, permitiendo una profundización en esta temática.

Como tema colateral significativo, se hablará de las palabras que aparecen en esta pieza en un lenguaje que no es latín, que la autora da en llamar *lingua ignota*.

### 1. Objetivos e hipótesis del trabajo

---

<sup>1</sup> Vide Apéndice 3: Fuentes de Hildegarda de Bingen, p. 57

Este trabajo aborda en tres partes la temática expuesta, correspondiente cada una a un objetivo general. El primero será realizar un análisis del lenguaje poético de la antífona *O orzchis Ecclesia* partiendo del encuadre musical, para atender al género litúrgico-musical al que pertenece. Este objetivo se desglosará en dos: observar el poema en su función como antífona, y analizar los elementos de su estilo poético: características de rima, ritmo, estructura interna y figuras retóricas que se incluyen. Contempladas las palabras escritas en *lingua ignota* como elementos del texto poético, se incluye un breve análisis en este primer objetivo, lo que significa su presencia en esta pieza particular.

El segundo objetivo general estará referido al estudio de las sinestesias, las distintas formas de enlaces e intercambios entre dominios sensoriales diferentes. Se tratará de conocer cómo cada sinestesia remite a un efecto, a una sensación que trata de lograr, y cómo está conectada con una idea o un concepto teológico. También se tratará de ver en qué medida Hildegarda hace su propia construcción, si existe una forma personal de representar tales conceptos, que son aceptados canónicamente. Para la realización de este objetivo, se analizarán pormenorizadamente las tres sinestesias que jalonan la pieza, y también las imágenes contenidas en los versos que las rodean o que las siguen.

Finalmente, el tercer objetivo general será analizar los aspectos musicales de la antífona que pueden ser mejor comprendidos una vez realizado el estudio de los versos. Contemplando los aspectos formales del estilo hildegardiano, se observarán las características musicales propias de esta antífona, atendiendo al modo gregoriano en el que está escrita, el estilo melódico, y como final, al *ethos* ligado a la pieza. Sin pretender abordar un análisis musicológico, el fin es analizar los rasgos de la escritura musical de la misma en relación con este texto y sus significados.

Este trabajo se sitúa dentro del contexto de una hipótesis general, de la que aquí se presenta un primer planteamiento, que se desarrollará en la tesis doctoral: Las expresiones de sensorialidad —sinestesias y lenguaje sensorial— son una característica destacada en las composiciones poético-musicales de Hildegarda de Bingen, sirviendo como vía para articular sus propias representaciones simbólicas, además de la transmisión de un pensamiento teológico determinado. Su intención será la de fijar, no solo unas imágenes, sino unas sensaciones, multiplicando la capacidad de recepción. A su vez, una segunda hipótesis: Hildegarda construye con esta forma de lenguaje poético-musical un estilo propio, para hacer extensiva al oyente la experiencia de sus visiones.

## **2. Metodología y estado de la cuestión**

El método principal ha sido el análisis documental atendiendo especialmente a las fuentes primarias, para intentar establecer asociaciones, comparaciones y analogías. En primer lugar, serán las propias fuentes de Hildegarda: los textos poéticos de su obra musical completa y los textos de su primer tratado de visiones *Scivias*. Se ha elegido este tratado porque es donde vienen desarrolladas las visiones en relación a la Iglesia, además de destacar por un lenguaje en constante alusión a los sentidos. También se han contemplado fragmentos de sus cartas y de otras obras suyas. Las otras fuentes primarias son las que se relacionan con la patrística, la liturgia y la primera escolástica. En todo caso, se ha tratado de contar con ediciones canónicas y ediciones críticas.

Las fuentes secundarias han intentado abarcar los estudios más recientes y representativos, además de contener importantes trabajos de autores que comenzaron a analizar su obra desde los llamados estudios literarios, enfoque en el que se sitúa este trabajo. Con todo, queda aún mucho camino en cuanto a búsqueda de fuentes.

Respecto al estado de la cuestión, habría que decir que aunque es muy vasta la bibliografía dedicada a Hildegarda de Bingen, resulta sin embargo escasa en cuanto a esta temática concreta que parte del análisis literario. De manera directa en el tratamiento del tema, aunque hay que decir que es fragmentadamente, Ludwig Schrader y Peter Dronke serán los primeros autores que aborden la cuestión del lenguaje sensorial de Hildegarda. Especialmente Schrader (1975 [1969]) será quien en su monografía sobre las sinestesias estudie pasajes de sus textos atendiendo a este enfoque, a la vez que Peter Dronke (1981 [1970]; 1978 [1968]; 1994 [1984]; 2000) con su dedicación a la investigación literaria de textos medievales. Esta línea de trabajo proseguirá con las dos monografías que Barbara Newman dedica a la figura de Hildegarda (1989; 1998), además de la realización de la edición crítica de sus cantos en 1988, con la revisión una década después. Sería en la década de los años 90 cuando surgiría un interés por el estudio de los sentidos, en principio, desde la antropología, la psicología de la percepción y la biología —camino que abre el trabajo de David Howes, *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (1991). A partir de aquí, se podría decir que aparecerán estudios dedicados a la perspectiva histórico-cultural de las percepciones sensoriales, y con ello, el análisis de textos literarios bajo este prisma. Especialmente, cabe resaltar la tesis doctoral de M<sup>a</sup> José Ortúzar Escudero leída en la Universidad de Trier (2010) con el título «El uso de los sentidos en los



escritos visionarios de Hildegard von Bingen (1098-1179): Una contribución a la historia de la percepción sensorial».<sup>2</sup> En su trabajo doctoral, de enorme aportación en este tema, analiza los sentidos como elementos estructurantes dentro del conjunto de sus obras, partiendo de todo el bagaje de las fuentes monásticas y su propia educación, y se centra en dos fuentes: su tratado *Scivias* y su *Epistolarium*. De interés, aunque no en tal profundidad, es el trabajo de Gunilla Iversen (2001), que analiza condensadamente la poesía de los cantos litúrgicos medievales incluyendo algunos textos de Hildegarda. También lo es la traducción y comentarios de los cantos realizada por María Isabel Flisfisch y su equipo de investigación (2003), con un análisis general que ofrece una panorámica desde diversas áreas asociadas a lo literario, histórico y filosófico.

La perspectiva del lenguaje sensorial —en su obra poético musical— que se asienta en el análisis literario y que incluye las sinestesias, pareciera que está escasamente representada, siendo un terreno donde si cabe esta «cualidad» tiene muchas posibilidades de brillo y realce, por la libertad que permite el propio lenguaje poético.

De forma indirecta o más bien tangencial, existen trabajos recientes que nombran a Hildegarda desde la perspectiva del lenguaje de los sentidos, en especial los de Éric Palazzo (2014; 2016). Este especialista incluirá el concepto de sinestesia como parte del análisis de la implicación de los sentidos en la liturgia medieval, y basará su estudio en fuentes patrísticas y escolásticas. Aunque su trabajo se centra en los objetos de la liturgia, los sacramentos y los propios textos litúrgicos, nombra a Hildegarda de Bingen en cuanto a la presencia de los sentidos en su obra. Por su parte Gordon Rudy (2013) hablará del lenguaje de la sensación y la experiencia mística en autores del Medievo.

Atendiendo a la parte musical, el trabajo de Barbara Stühlmeyer (2003; 2012) es la principal fuente que contiene el estudio musicológico completo de su obra. Centrada en determinados géneros, como la antífona, se encontrarán los trabajos de Margot Fassler (2014; 2011 [1993]; 1998). Esta autora abordará también el análisis musical desde la relación de los textos con la música. En el caso español, no se podría dejar de nombrar a la medievalista Victoria Cirlot (2014; 2009 [1997]; 2008; 2006; 2005). Traductora de varios de sus textos, estudia con gran profundidad la temática de las imágenes en los escritos de visiones de Hildegarda desde el encuadre de la llamada literatura visionaria, que guarda una estrecha relación con este tema. Podría afirmarse que es la especialista que introduce en España el estudio de su figura, desde la óptica del análisis literario.

---

<sup>2</sup> Original: *Der Gebrauch der Sinne in den visionären Schriften Hildegards von Bingen (1098-1179). Ein Beitrag zur Geschichte der Sinneswahrnehmung*. En 2016 es publicada, vide p. 64

Como se ve, pareciera ser esta una vía de trabajo que abre caminos por explorar.

### **3. Estructura**

Este trabajo consta de tres partes centrales, además de la introducción, conclusiones, glosario, apéndices y bibliografía. El cuerpo del trabajo está dividido de manera acorde a los tres objetivos generales planteados, siguiendo el orden y la estructuración que plantean. La primera parte lleva por título: «Análisis poético desde el encuadre musical»; en los capítulos que la componen, se comenzará con la localización de la antífona en la obra musical, para después entrar en el análisis de la misma como género litúrgico-musical. Se cerrará esta primera parte con el capítulo más largo, dedicado propiamente a los elementos significativos del estilo poético de esta composición.

La segunda parte se denomina: «Las sinestesias en la antífona *O orzchis Ecclesia*». Ocupa el lugar central del trabajo porque para abordar el estudio de las sinestesias, previamente ha sido necesario el análisis de las características formales de la poesía. Como anteriormente se dijo en el apartado de los objetivos, las tres sinestesias son tratadas en capítulos diferenciados, conteniendo también cada uno el análisis de los versos ligados a cada sinestesia.

La tercera y última parte lleva por título: «Observaciones musicales finales». Está dirigida a explicar la relación del texto poético con las características musicales, las cuales reflejan finalmente los significados del texto. De esta manera, se completa la idea central del trabajo.

## **I. ANÁLISIS POÉTICO DESDE EL ENCUADRE MUSICAL**

### **1. Lugar que ocupa la antífona en la obra musical**

Pertenece esta antífona, *O orzchis Ecclesia*, al ciclo de canciones litúrgicas que Hildegarda de Bingen reunió bajo el nombre *Symphonia armonie celestium revelationum*, un conjunto de piezas poético-musicales —himnos, secuencias, antífonas y responsorios— compuestas para las diversas ocasiones litúrgicas del Oficio divino y de la Misa de su monasterio. Esta y otras tres (*O virgo Ecclesia*, *Nunc gaudeant* y *O chorus cans lux stellarum*) serán las antífonas votivas de dedicación a la iglesia presentes en su *Symphonia*, y el subtítulo *in dedicatione ecclesie* aparecerá en cada una.

El manuscrito llamado RiesenkodeX o Gran Códice conservado en Wiesbaden<sup>3</sup> es el único en el que constan todas con su música.

Como se expresa en una carta fechada entre los años 1148 y 1149, Hildegarda de Bingen era conocida más allá de su entorno inmediato por sus escritos y por lo sorprendente de su escritura musical. El maestro de Teología en París, Odo de Soissons, le escribirá: «Se dice que, elevada a los cielos, has visto mucho y que mucho lo ofreces por medio de la escritura, y también que compones nuevos modos de cantos, cuando nada de esto has estudiado».<sup>4</sup>

Siguiendo la fecha de la carta, en esa cuarta década del siglo XII ya estaba inmersa en la redacción de sus piezas musicales, y es en 1151 cuando, todavía sin su música, presenta al final de su primer tratado visionario *Scivias* diecisiete cantos y un fragmento de su drama litúrgico *Ordo Virtutum*. Según narrará Hildegarda, los cantos son escuchados en sus visiones: «Entonces vi un aire muy luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado: las alabanzas de júbilo de los ciudadanos celestes [...]. Y aquel son, como voz de muchedumbres, que en armonía cantaba las alabanzas de las órdenes celestiales, decía así:».<sup>5</sup>

Como se señala en la edición crítica de Newman,<sup>6</sup> Hildegarda proseguiría en su labor compositora hasta que en 1158 escribe el título para la compilación de sus piezas musicales, *Symphonia armonie celestium revelationum*, en su segundo tratado de visiones *Liber vitae meritorum*. En el prefacio de esa obra expresa que ya había estado dedicada alrededor de ocho años a la escritura de diversas obras, entre las que se halla

---

<sup>3</sup> El RiesenkodeX o Gran Códice se ha digitalizado en la Universidad de RheinMain del Estado de Hesse: <[http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS\\_2%2Fmets17.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=950](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=950)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>4</sup> Victoria Cirlot, ed. y trad. del latín, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, 3ª ed. Madrid: Siruela, 2009, 133, 158. En el original: «Dicitur quod elevata in celestibus multa videas et multa per scripturam proferas, adque modos novi carminis edas, cum nihil horum didiceris».

<sup>5</sup> Texto original: «DEINDE VIDI lucidissimum aerem, in quo audiui in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diuersum genus musicorum in laudibus ciuium [...]. Et sonus ille, ut uox multitudinis in laudibus de supernis gradibus in harmonia symphonizans, sic dicebat». *Scivias. Decimotercera visión: Cánticos de júbilo y celebración*, en: *Hildegardis Scivias*, ed. Adelgundis Führkötter, col. Angela Carlevaris, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis XLIII-XLIII A. Turnholt: Brepols, 2003, 614-615.

Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos*. Trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Trotta, 1999, 487. Los traductores expresarán: «su estilo es, pues, muy oscuro, enigmático y difícil, lleno de variaciones y resonancias intrincadas [...]. Su redacción latina es, además, francamente áspera; hemos evitado verter en su literalidad esa aspereza» (p. 11).

<sup>6</sup> Barbara Newman, *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia. A critical edition of the Symphonia armonie celestium revelationum [Symphony of the Harmony of Celestial Revelations]*. Introduction, translations and commentary by Barbara Newman, 2<sup>nd</sup> ed. Ithaca/London: Cornell UP, 1998, 8.

su *Symphonia*.<sup>7</sup> De todo esto se deduciría que la composición de toda la obra musical ha transcurrido aproximadamente entre 1151 y 1158, a lo que hay que añadir los años de la década anterior, como se ha visto con la carta de Odo de Soissons. No obstante, Newman comentará que aunque se asuma que la compilación de todos sus cantos fuese acabada en 1158, es muy probable que existiesen piezas de composición posterior.

Su *Symphonia* está recogida principalmente en dos manuscritos. El más antiguo, fechado en 1175 y redactado seguramente bajo la supervisión de la propia Hildegarda en Rupertsberg, es el de Dendermonde (D: Dendermonde, Bélgica, St. Pieters & Paulusabdi Codex 9), también llamado Códice Villarensense. Contiene cincuenta y siete cantos y fue un regalo enviado a los monjes de la abadía cisterciense de Villers, en Brabante, comunidad con la que estableció una relación epistolar y un vínculo especial a través del que sería su último secretario y colaborador, Guibert de Gembloux.<sup>8</sup> Una edición más ampliada es la que se encuentra en el Riesenkodek o Gran Códice, nombrado al principio (R: Riesenkodek, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek Hs. 2), que contiene setenta y cinco cantos y que fue redactado ya en la octava década del siglo XII, poco después de su muerte en 1179. Su propia comunidad de Rupertsberg, posiblemente con vistas a una canonización, compiló en un voluminoso y cuidado códice de 481 folios de pergamino todas sus obras.

## 1. 2. El manuscrito de Dendermonde y el Riesenkodek

Estos dos manuscritos donde ha quedado plasmada su obra musical, el de Dendermonde y el Riesenkodek, presentan diferencias importantes. El de Dendermonde es de menores dimensiones y solo contiene 173 folios; los exclusivamente dedicados a esta obra (ff.153<sup>r</sup>-170<sup>v</sup>) presentan doce tetragramas cada uno, con el texto y los neumas.

<sup>7</sup> «Me pasaba desde el primer año, desde que esa aparición se me manifestara para explicarme las cualidades de las diversas naturalezas de las cosas creadas [*Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*], y respuestas y consejos para muchas personas tanto de rasgo distinguido como inferior, y la sinfonía armónica de las revelaciones celestes [*Symphonia armonie celestium revelationum*], y escritos e incluso una lengua desconocida [*lingua ignota*] con algunas otras explicaciones. [...] Y así durante ocho años. [...] El año que cumplí los sesenta y uno, que es el 1158 [...] oí una voz del Cielo que me decía: “Tú, a quien desde la infancia se ha dado el don de la revelación verdadera, no corporal sino espiritual, por el Espíritu del Señor, transmite las cosas que ahora ves y oyes». Santa Hildegarda de Bingen, *Liber vitae meritorum. Libro de los méritos de la vida*. Traducción del latín y notas, Rafael Renedo. En: *Hildegardiana* [En línea] (2014): 25 <[http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro\\_meritos\\_de\\_la\\_vida.pdf](http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro_meritos_de_la_vida.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>8</sup> Entre las cartas que Hildegarda intercambia con este monje se encuentra la llamada *De modo visionis suae*. Como comenta Cirlot, este personaje de refinada formación tendrá un enorme interés en conocer cómo se producen las visiones, por lo que se deduce de su insistencia en las cartas, y llegará a dejar temporalmente su comunidad para irse a vivir a Rupertsberg como su colaborador hasta que ella muere. El testimonio de esta carta se encuentra en la *Vita* que Theoderich von Echternach redacta, que contiene el Riesenkodek. Cf. V. Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, 163-166.

Como explica la edición crítica, se constata la ausencia de diversos fragmentos dentro las propias piezas y la falta de una buena parte de las mismas, con huecos de secciones, además de las muestras de haber sido determinadas hojas arrancadas; faltan diecinueve cantos además del *Ordo Virtutum*, un drama moral.<sup>9</sup> Conforman su contenido tres obras: el *Liber vitae meritorum*, *Liber vivarum Domini*, escrito por su contemporánea Elisabeth von Schönau y la *Symphonia*. A pesar del estado fragmentario, este manuscrito contendrá dos cantos que no se encuentran en el otro código.<sup>10</sup>

En mejor estado de conservación se encuentra el Riesenkode de Wiesbaden, manuscrito de importantes dimensiones y cuidada factura donde los folios dedicados a esta obra (466<sup>ra</sup>-478<sup>va</sup>) presentan a doble columna los tetragramas con su texto y neumas. Las obras contenidas son las siguientes en este orden:<sup>11</sup> su trilogía de visiones (*Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinarum operum*) con las treinta y cinco miniaturas que ilustran las visiones del primer tratado, una carta a los prebostes de Mainz (*Epistola ad praelatos Moguntinenses*) a la que se aludirá más adelante, la *Vita Hildegardis*, *Epistolae*, una explicación de la Regla de S. Benito (*Explanatio Regulae S. Benedicto*), parte de sus homilias (*Expositio Evangeliorum*), los escritos lingüísticos (*Lingua ignota*, *Litterae ignotae*), una carta de los monjes de Villers tras su muerte (*Litterae Villaresenses*), y finalmente la obra musical completa *Symphonia armonie celestium revelationum* que concluye con el *Ordo Virtutum*.

La diferencia más significativa entre estos dos códigos estribaría en la jerarquización de los cantos: en el código más antiguo (D) los cantos marianos ocupan el segundo lugar, después de los dedicados a Dios Padre e Hijo, en cambio en el Riesenkode ocuparán el cuarto lugar, después de las tres Personas de la Trinidad. Sería más probable que se reordenasen los cantos en el código preparado tras su muerte siguiendo un orden que

<sup>9</sup> Cf. B. Newman, *Symphonia. A critical edition*, 54-55. El *Ordo Virtutum* es un drama litúrgico-musical compuesto para ser representado dentro de la iglesia por los propios monjes —en este caso la comunidad femenina de Rupertsberg—, cuyos personajes principales son dieciséis Virtudes, el Diablo y un Alma. La representación dramática consistirá en una lucha de fuerzas entre las Virtudes y el Diablo por el Alma, que se resiste ante el último. Es uno de los dramas religiosos más antiguos que se conservan (será el breve *Quem quaeritis?* o *Visitatio sepulchri*, tropo del introito de Pascua escrito a finales del siglo IX, el primer drama litúrgico conocido). Su originalidad estriba en que todos los roles son personificaciones alegóricas, sin mezcla con caracterizaciones humanas, —como sí lo hace por ejemplo el contemporáneo *Ludus de Antichristo*, de autor desconocido, que recuerda Dronke—, a la vez de tener un significativo componente de imprevisibilidad en el desarrollo de la acción. Cf. Peter Dronke, *La individualidad poética en la Edad Media*, trad. Ramón Berga Rossell. Madrid: Alhambra, 1981, 178-187.

<sup>10</sup> Los cantos que solo en Dendermonde aparecen son las antífonas *O frondes virga* (fol. 155r) y *Laus trinitati* (fol. 157r). *Id.* Newman, 164.

<sup>11</sup> Como se constata en la edición digitalizada de la Universidad y *Landesbibliothek* de RheinMain: <[http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS\\_2%2Fmets17.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=8](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=8)>. [Acceso: 05/06/2017].

resultase más «ortodoxo», con mayor motivo con vistas a la propuesta de canonización, aunque el orden original elegido por la autora había sido el de Dendermonde, donde los cantos marianos seguían a los dedicados a Dios Padre e Hijo; de esta manera quedaba enormemente resaltado el lugar privilegiado de la figura de María, en consonancia con lo que reflejan sus tratados.

Además del *Riesenkodex* y del código de Dendermonde, existen otros manuscritos que solo contienen muy fragmentadamente la obra musical de Hildegarda: tres códigos en la *Nationalbibliothek* de Viena —Cód. 881, Cód. 963 y Cód. 1016—, el primero del siglo XII y los otros dos del XIII, además de otro código que se encuentra en la *Württembergische Landesbibliothek* de Stuttgart —Cód. theol. et phil. qt. 253—, escrito entre c.1154 y 1170 en los monasterios de Rupertsberg, Zwiefalten y San Disibodo. En este último de Stuttgart, y entre escritos de otros autores —se incluyen Bernardo de Claraval e Isidoro de Sevilla—, se puede encontrar la antífona *O orzchis Ecclesia* en el folio 28<sup>r</sup>, aunque solo el texto poético, sin la escritura musical. Estará insertado en el apartado *Epistulae* de Hildegard von Bingen, a continuación del texto de su responsorio *O magne Pater*.<sup>12</sup>

Su obra *Symphonia* no sigue un principio cíclico acorde al calendario litúrgico como hacen los himnarios o antifonarios, sino que las piezas están organizadas por adscripciones<sup>13</sup> para acompañar el Oficio divino y la Misa, y recorren las tradicionales formas litúrgico-musicales.<sup>14</sup> El *Riesenkodex* contendrá 42 antífonas, 18 responsorios, 4

<sup>12</sup> B. Newman, *Symphonia. A critical edition*, 59-60; 64. Para ver la edición digitalizada de la *Württembergische Landesbibliothek* de Stuttgart, donde se encuentra el texto de *O orzchis Ecclesia* (fol. 28r): <<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz367271087>>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>13</sup> Siguiendo el código más amplio (R) donde se encuentra nuestra antífona, los 75 cantos se distribuyen en las siguientes adscripciones: Dios (Padre / Hijo) y Sabiduría (7 cantos), Espíritu Santo y Caridad (2 cantos), Santa María (11), Ángeles (2), Patriarcas y Profetas (2), Apóstoles (2), San Juan Evangelista (2), Mártires (2), Confesores (2), San Disibodo (4), San Ruperto (3), Vírgenes (2), Santa Úrsula y las 11.000 vírgenes (11), Santos Inocentes (1), Iglesia (4), *Kyrie*. A continuación vienen las piezas más largas, con las adscripciones al Espíritu Santo (2) Santa María (4), San Matías (1), San Bonifacio (1), San Disibodo (1), San Eucario (2), San Maximino (1), San Ruperto (1) Santa Úrsula y las 11.000 vírgenes (2), y dos llamadas «Sinfonías», de vírgenes y de viudas. Cf. Barbara Stühlmeyer. *Die Gesänge der Hildegard von Bingen: Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*. Hildesheim, Zürich: Olms, 2003, 50-51. También en B. Newman, *ib.*, 55-56.

<sup>14</sup> La forma de la antífona será explicada en el siguiente apartado. Por su parte, y muy resumidamente, el *responsorium* o responsorio (*responsorium prolixum*) es un canto para el Oficio divino, en particular para el oficio nocturno (maitines), cuyo cometido es el comentario de las lecturas precedentes; para el resto de las Horas se empleaban responsorios breves. No está referido a lo que se denomina «carácter o modo responsorial», propio del gradual y del *alleluia* de la Misa. El *hymnus* o himno era ya en tiempos de Hildegarda una composición estrófica de versos con métrica regular, y estaba presente en todas las Horas del Oficio; en especiales ocasiones se incluía un himno en la Misa. La *sequentia* o secuencia era un canto perteneciente al Propio de la Misa, para días muy festivos del calendario litúrgico, escrito en estrofas pareadas de rima asonante. Al igual que los himnos, resaltaba por su escritura poética. Su origen está en la vocalización que se hacía sobre la sílaba final del *alleluia*, que se denominaba *sequentia*, significando «lo

himnos, 7 secuencias, además de un *Kyrie*, un *Alleluia*-verso —que realmente es una pequeña secuencia, como indica Newman en su edición crítica—, y dos piezas a las que denomina *Symphonia*. La antífona, forma que más aparece en su obra musical, será el género al que pertenezca *O orzchis Ecclesia*, pieza que solo estará presente de manera completa en el Riesenkodex junto a las otras tres antífonas de dedicación a una iglesia, y se presenta en el folio 472<sup>va</sup> ocupando el tercer lugar del grupo. Estas cuatro se sitúan a continuación de un responsorio dedicado a los Santos Inocentes (*Rex noster promptus*) y antes del *Kyrie* y del conjunto de composiciones más largas que formarán un bloque separado.<sup>15</sup>

En el códice de Dendermonde sólo se hallarán dos cantos bajo la inscripción de Iglesia, que son *O virgo Ecclesia* y *Nunc gaudeant*, y ambos ocuparán el último lugar de la *Symphonia*.<sup>16</sup> Dado que es el manuscrito que supervisó la propia autora al final de su vida, cabe preguntarse por qué decidió que ocuparan ese último puesto, y puede que justamente ese lugar represente un pilar y soporte: siguiendo el orden, en el principio se sitúan las adscripciones a Dios Padre e Hijo, María y Espíritu Santo, y al final, en el otro extremo, la adscripción a la Iglesia. Si esto se uniese a su manera personalísima de describir las grandes escenas de sus visiones, pudiera servir como punto que aporta todo el equilibrio o simetría al conjunto, haciéndole sólido, y recalcando a su vez el papel de la Iglesia como fin último en la llamada historia de la salvación.

## 2. El poema *O orzchis Ecclesia* como antífona

La antífona, género litúrgico-musical al que pertenece este canto, es una composición empleada tanto en el Oficio divino como en la Misa, y sirve para preparar el salmo, pues le informa del *tono* en el que se ha de cantar, la cuerda de recitación del *octoechos*. Como enseña Asensio,<sup>17</sup> proporcionará al salmo la estructura armónica de su canto, y sus textos, habitualmente en prosa y casi siempre breves, coincidirán en muchos casos

---

que sigue». Al estar ligado al *alleluia*, es el canto que antecede la lectura del Evangelio. (Cf. Juan Carlos Asensio. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003, 283-287).

<sup>15</sup> B. Newman. *Symphonia. A critical edition, op.cit.*, 55-56. Se constata este orden en la edición digitalizada de la *Landesbibliothek* de RheinMain.

<sup>16</sup> En este códice de Dendermonde, las adscripciones en su orden son las siguientes: Dios Padre e Hijo (2 cantos), Santa María (12 cantos), Espíritu Santo, Caridad y Trinidad (5 cantos, de forma entremezclada), Ángeles (2), Patriarcas y Profetas (2), Apóstoles (2), San Juan Evangelista (2), San Disibodo (3), Mártires (2), Confesores (2), San Ruperto (3), Vírgenes (3), Viudas (1), Santos Inocentes (1), Santa Úrsula y las 11.000 vírgenes (13) e Iglesia (2). Los 57 cantos que contiene este códice se distribuyen formalmente en 33 antífonas, 14 responsorios, 5 secuencias, 3 himnos y 2 «sinfonías». Cf. B. Stühlmeyer, *Die Gesänge der Hildegard von Bingen, op. cit.*, 49-50. Además, Newman, *Symphonia, op.cit.*, 55-56.

<sup>17</sup> Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, op.cit., 225, 273-275.

con el incipit del salmo o tomarán muchos de sus elementos. Entre todas las formas litúrgico-musicales será la de melodía más libre, corta y sencilla.<sup>18</sup> Enmarcará el canto del salmo, a modo de introducción y conclusión; en el Oficio con el salmo completo intercalándose además entre sus versículos, y sólo enmarcará un único versículo en el caso de la Misa.<sup>19</sup>

Su función dentro de la liturgia será la de transmitir y resaltar los aspectos teológicos de una festividad o tiempo litúrgico,<sup>20</sup> aunque de manera diferente en el caso del Oficio y de la Misa. Dentro del Oficio servirían de introducción temática y de comentario al salmo completo al que está ligada con el fin de consolidar su mensaje,<sup>21</sup> y en el caso de la Misa, su importancia residiría en el fuerte componente de «ambientación litúrgica»,<sup>22</sup> pues se procura instalar en la celebración un determinado clima para que se profundice progresivamente en el contenido de la festividad o día particular.<sup>23</sup> Estas antífonas formarán parte del *introito*, acompañando la entrada de los celebrantes, y de la *communio*, ambos cantos pertenecientes al Propio de la Misa, y su texto será elegido en función de esa ambientación, a la vez que el versículo sálmico.

Es importante señalar que no se está hablando de canto antifonal, es decir, de la alternancia del canto entre dos coros —en relación también a la disposición espacial de los monjes del coro—, sino que el término está referido al género litúrgico-musical.

---

<sup>18</sup> Cf. Richard H. Hoppin. *La música medieval*, trad. Pilar Ramos López, 2ª ed. Madrid: Akal, 2000, 118. La melodía será más desarrollada y elaborada en el caso de las antífonas de la Misa.

<sup>19</sup> En palabras del liturgista carolingio del siglo IX Amalario de Metz en *De Ordine Antiphonarii* (832-850): [...] *antiphonis, quas vicissim chori per singulos versus repetunt*, en referencia a las antífonas que el coro repite de manera intercalada entre los versículos del salmo en el Oficio. Cf. Migne PL 150, Caput III, 1251. [En

línea.].<[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,\\_Symphosius\\_Amalarius,\\_Liber\\_De\\_Ordine\\_Antiphonarii,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,_Symphosius_Amalarius,_Liber_De_Ordine_Antiphonarii,_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017]. Hay que destacar el elevado número de antífonas en el Oficio, dado que el salterio se recita completo en una semana. Estarán especialmente presentes en maitines, la hora canónica más extensa, y serán las que se muestren más ligadas textualmente a los salmos tomando muchos de sus elementos, a diferencia de las antífonas de la Misa. (Cf. J. C. Asensio, *El canto gregoriano*, op.cit., 275).

<sup>20</sup> Michel Huglo; Joan Halmo. «Antiphon». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, ed. Stanley Sadie, 2ª edición. London: Macmillan Publishers, 2001, 738.

<sup>21</sup> Las antífonas que forman parte de la Liturgia de las Horas se encontrarán tanto en las principales, esto es, maitines, laudes, vísperas y completas —siendo las tres primeras las consideradas horas mayores y a las que corresponde el corpus básico del antifonario gregoriano (*ib.*, 742)—, como también en las horas menores. El desarrollo melódico y textual será mayor en el primer caso. Como señalan Huglo y Halmo, la riqueza de sus textos a menudo aludían a palabras y frases vinculadas a otras festividades u otros tiempos litúrgicos, creándose un verdadero mosaico de asociaciones. Estas antífonas podían «reunir resonancias muy diferentes a partir de un mismo salmo», empleado en diferentes ocasiones. Como expresan, «en ese entretejido contemplativo de pensamiento teológico y expresión espiritual, que es ciertamente una razón de ser del Oficio, las antífonas juegan un rol muy significativo» (*ib.* 738).

<sup>22</sup> J. C. Asensio. *El canto gregoriano*, op.cit., 224-225.

<sup>23</sup> Cf. Daniel Saulnier. *Le Chant Grégorien, Quelques Jalons*. Solesmes: Abbaye Royale de Fontevraud, 1996, 73-77. En palabras del estudioso, es el canto que “da el tono” del día o de la fiesta: *Par son texte, d’abord, mais indissolublement aussi par sa mélodie, il «donne le ton» du jour ou de la fête* (p. 73).



Dado que la antífona viene con el subtítulo *in dedicatione ecclesie*, la pieza pertenece a la Misa y no a la Liturgia de las Horas, y todo indica que era una antífona para acompañar al introito. Siendo este un canto de introducción que presenta y remarca ante toda la asamblea el tema de la festividad o del tiempo litúrgico concreto, propiciando esa ambientación de la que se hablaba, cumpliría la pieza perfectamente esa función dentro del rito de dedicación de una iglesia, rito muy solemne.<sup>24</sup> No realizaría este papel en el caso de la *communio*, donde la antífona está más dirigida a realzar las lecturas que se han recitado en el día.

El canto del introito es realizado por la *Schola Cantorum* al unísono acompañando la procesión de entrada de los celebrantes —obispo, sacerdotes y diáconos— con el fin de establecer desde el primer momento esa «sintonización» con el mensaje principal de la celebración, que en este caso es la dedicación o consagración de una iglesia. La estructura del introito consistirá en el canto de una antífona seguido de un versículo de un salmo —entonado este por un solista— añadiendo la doxología menor, para finalizar volviendo a repetir el coro la misma antífona:<sup>25</sup>

Antífona del introito — Versículo de un salmo — *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* — Antífona del introito

Pero lo que definitivamente la señala como antífona para la Misa y no para el Oficio es la ausencia en la partitura de la *differentia* o cadencia salmódica, esto es, un grupo de notas que figuran al final de estas piezas que son la fórmula cadencial del tono del salmo al que va ligada; sirven de transición al mismo con la indicación del tono y de las notas, pues cada tono salmódico tiene varias cadencias identificativas.

Newman en su edición crítica llamará votiva a esta antífona *O orzchis Ecclesia*, y señalará que es una pieza devocional independiente no ligada al salterio, es decir, no perteneciente a la Liturgia de las Horas.<sup>26</sup> Se comprueba en el manuscrito Riesenkode donde se presenta la partitura, pues se ve la ausencia de la *differentia*, siendo el mismo caso para las otras tres antífonas *in dedicatione ecclesie*.<sup>27</sup> Esto también sucede en el

<sup>24</sup> Cf. Giulio Cattin. *Historia de la música, 2. El Medioevo. Primera parte*. Ed. y coord. Andrés Ruíz Tarazona, trad. Carlos Alonso. Madrid: Turner, 2004, 89.

<sup>25</sup> Para dar mayor solemnidad en días señalados, teniendo en cuenta además que es un canto procesional, se podía añadir otro versículo salmódico al final llamado *Versus ad repetendum*, y a continuación ya concluir con una tercera repetición de la antífona. (J. C. Asensio, *El canto gregoriano, op. cit.*, 221).

<sup>26</sup> B. Newman. *Symphonia. A critical edition, op.cit.*, 14. De las cuarenta y cuatro antífonas, teniendo en cuenta los dos manuscritos D y R, catorce son votivas al no indicarse las *differentiae*.

<sup>27</sup> Cf. ff. 472<sup>rb</sup> – 472<sup>vb</sup>. Se puede ver en el manuscrito cómo estas antífonas no tienen la terminación *e u o u a e*, los sonidos vocálicos de «*saeculorum. Amen*», el final de la doxología menor, que era la

manuscrito más antiguo de Dendermonde, aunque no contenga nuestra pieza. Estaríamos, pues, ante una antífona de introito para la dedicación de una iglesia que solemniza la entrada de los celebrantes, un canto que acompaña el movimiento y que, en este caso, dejaría instaurada una atmósfera de admiración ante lo que se presenta como un misterio, una idea de Iglesia rozando lo inasible, como se verá a lo largo de este estudio.<sup>28</sup> A continuación, se muestra su texto latino con la traducción:

O *orzchis* Ecclesia  
 armis divinis precincta  
 et iacinto ornata,  
 tu es *caldemia* stigmatum *loifolum*  
 5 et urbs scientiarum.  
 O, o, tu es etiam *crizanta*  
 in alto sono  
 et es *chorzta* gemma.

¡O iglesia *sin medida*  
 ceñida de armas divinas  
 y ornada con jacinto!  
 Tú eres *aroma* de las señales de dignidad *de los pueblos*  
 5 y ciudad de las sabidurías.  
 ¡Oh, oh, estás además *ungida*  
 con el sonido que viene de lo alto  
 y eres gema *brillante!*<sup>29</sup>

---

convención utilizada para las *differentiae*. Facsimil: <[http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlbwiesbaden.de%2FH\\_S\\_2%2Fmets17.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=950](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlbwiesbaden.de%2FH_S_2%2Fmets17.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=950)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>28</sup> Hubiese completado el encuadre textual conocer el versículo sálmico seleccionado para la antífona. A modo de comparación, uno de los introitos más significativos para la liturgia de dedicación de una iglesia es el llamado *Terribilis est locus iste*, que como expresa Asensio, parafrasea el pasaje del Génesis donde Jacob ve en sueños la escala por donde ascienden y descienden ángeles (Gen 28, 11-19), exclamando atemorizado «¡Cuán terrible es este sitio; es esta la casa de Dios y la puerta del cielo!». El esquema es el que sigue: (Antífona) *Terribilis est locus iste: / hic domus Dei est, / et porta caeli: / et vocabitur aula Dei*. — (Versículo Sálmico) *Quam dilecta tabernacula tua, / Domine virtutum! / concupiscit, et deficit anima mea / in atria Domini* (Sal 84, 2-3) — Doxología menor — Repetición de Antífona. (J. C. Asensio, *Terribilis est. Liturgia de la dedicación de la iglesia y rito visigótico de consagración del altar*. Notas CD. Sello Pneuma, Madrid, 2004).

<sup>29</sup> Traducción realizada por el director de este trabajo, el profesor Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez, Catedrático de Lingüística Indoeuropea, Facultad de Filología, Univ. Complutense de Madrid, 2016.

### 3. El estilo poético

Hildegarda no se amoldaría a los cánones formales de las composiciones poéticas litúrgicas de su tiempo, resultando su lenguaje extremadamente personal y en muchas ocasiones oscuro, como se puede ver a lo largo de toda su obra. El especialista Peter Dronke señalaba la falta de atención que ha venido teniendo el estudio de su poesía por no seguir las convenciones de rima y metro, por el eco de la prosa en su estilo y por un latín que parece insuficiente.<sup>30</sup> Algunos autores, como Marcos y Oroz,<sup>31</sup> aún mostrarán sus reservas en cuanto a su valor como poemas, considerando que «suponen una regresión», siendo solo «esbozos en prosa» que no están en consonancia con las composiciones de su tiempo, en el que figuras como Hildeberto de Lavardin (1055/6-1113), Pedro Abelardo (1075-1142), Bernardo de Claraval (1090/1-1153) y en especial Adán de San Víctor (1112/30-1177/92), brillarían por su depurada técnica de metro y rima, a la par que belleza de estilo, en el llamado siglo de oro de la lírica medieval latina.<sup>32</sup> Por cuestiones formales, también se ha llegado a cuestionar que sus piezas correspondan realmente a la nomenclatura que muestran —antífonas, responsorios, himnos y secuencias— y que fuesen por tanto para uso litúrgico.<sup>33</sup>

El particular estilo de Hildegarda parece no encajar con las características de la poesía litúrgica que tanto se despliegan y desarrollan en su época, especialmente en lo referente a métrica y verso, aunque a pesar de todo, su personalidad estilística es siempre reconocida. En este punto, sería importante aludir a su formación limitada en la lengua latina. Habría que recordar que, como mujer, no recibió enseñanza formal en las artes del *trivium* —comenzando por la gramática—, no significando con ello que careciese del conocimiento de la sintaxis latina, como señala Flanagan,<sup>34</sup> ni tampoco

---

<sup>30</sup> Peter Dronke. *La individualidad poética en la Edad Media*. Trad. Ramón Berga Rossell. Madrid: Alhambra, 1981, 162.

<sup>31</sup> Manuel-A. Marcos y José Oroz. *Lírica Latina Medieval II. Poesía religiosa*. Ed. bilingüe. Madrid: BAC, 1997, 82.

<sup>32</sup> *Ib.*, 73-85, 553. Como expresarán estos autores, a lo largo del siglo XI y XII la lírica latina experimentará un proceso de transformación, fruto de los intercambios con las lenguas vernáculas y de su utilización más allá de los restringidos círculos monacales. Dentro de las formas poéticas, la secuencia desarrollará su máxima expresión con Adán de San Víctor: se instaura una estructura regular con el ritmo basado en el acento de intensidad de la palabra, la rima de dos sílabas —rima asonante—, y la amplitud del verso; el estilo de las secuencias victorinas tendrá gran repercusión en su tiempo y en siglos siguientes (cf. M. Fassler, *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. 2<sup>nd</sup> ed., Cambridge: Cambridge UP, 2011, 73). Marcos y Oroz hablarán de la «eclosión de la poesía rítmica» en el siglo XII, el desarrollo del lenguaje alegórico y simbólico en todos los autores, y la influencia de la lírica cortesana, (*op.cit.*, 78, 80).

<sup>33</sup> Thomas Forrest Nelly. *The practice of medieval music: studies in chant and performance*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, 2010, 109-110.

<sup>34</sup> Sabina Flanagan. *Hildegard of Bingen 1098-1179. A Visionary Life*. 2<sup>nd</sup> ed. London/New York: Routledge, 1989, 44.

que no estuviera familiarizada con las distintas formas de verso y de métrica.<sup>35</sup> Cabría suponer una formación «cultivada» en la lengua y poética latina adquirida al margen de las enseñanzas formales, a pesar de lo que la propia autora expresa, tanto cuando habla de sí misma como cuando se refiere a su maestra y mentora Jutta, empleando las palabras *indocta mulier*. Es bastante probable que su vía de formación especializada fuese a través de su colaborador Volmar. De todas formas, todo parece indicar que Hildegarda querría mantener su imagen completamente libre de cualquier sospecha de formación no autorizada.

Prosiguiendo con el tema, la singularidad de su poesía será estudiada especialmente a partir de las propuestas de Dronke desde el análisis literario,<sup>36</sup> para poder observar en sus versos, como dice el estudioso, los significados que van más allá de la fuerza inmediata que sugieren las imágenes. Newman también desarrollará esta línea de estudio desde el análisis literario. Ambos sostendrán que el estilo poético hildegardiano posee muchos elementos de la llamada *Kunstprosa* o prosa artística,<sup>37</sup> esto es, un lenguaje poético muy cercano a lo que se llamaría hoy «verso libre», que destaca por la densidad, musicalidad y lo elaborado de sus figuras, un lenguaje donde el elemento del ritmo reviste de especial importancia.

### 3.1. Su estilo dentro de las formas de poesía litúrgica

La manera de versificación estaría, pues, acorde con la forma poética característica de la antífona en la liturgia cristiana antes del desarrollo que se despliega en la época

---

<sup>35</sup> En cuanto a su bagaje formativo, el primer contacto con el latín literario fue a través de la salmodia en su niñez como anacoreta en Disibodenberg, bajo el cuidado de Jutta. En su *Vita* se narrará: «[Jutta] la educó [...], le instruyó en el salterio decacorde y le enseñó a gozar de los salmos de David. A excepción de esta simple introducción en los salmos, no recibió ninguna otra enseñanza, ni del arte de la música ni de las letras» (*Vita* Libro I. 1), en V. Cirlot, *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*, *op.cit.*, 38. Necesitaría de un colaborador que le ayudara en la redacción final, y sería especialmente el monje Volmar de Disibodenberg, su asistente durante más de treinta años. Ella misma quiere señalar una carencia de formación, para indicar un origen divino de sus conocimientos: «Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios [...] aún sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos ni los tiempos» (*Vita*, Libro I. 1). También expresará: «Solo se leer en simplicidad y no descomponer el texto» (Carta a Bernardo de Clairvaux, 1146/47), en Cirlot, *op.cit.*, 38, 107. En referencia a su asistente Volmar, se leerá en la *Vita*: «Este ponía los casos, tiempos y géneros correctos según el arte gramatical que ella desconocía, pero no añadía ni quitaba nada del sentido o para la comprensión» (*Vita*, Libro II. 1), en Cirlot, *op.cit.*, 49. Hildegarda sin embargo no dejaría de subrayar que su escritura es revelada: «Y lo que escribo es lo que veo y oigo en la visión, y no pongo otras palabras más que las que oigo. Lo digo con las palabras latinas sin pulir como las oigo en la visión, pues en la visión no me enseñan a escribir como escriben los filósofos» (Carta a Guibert de Gembloux, 1175). Cf. Cirlot, 143.

<sup>36</sup> P. Dronke. *La lírica en la Edad Media*. Trad. Josep M. Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1978, 93.

<sup>37</sup> Barbara Newman. «Poet». En: B. Newman (ed.). *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, 180-181.

carolingia, consistiendo, como se ha dicho, en una composición breve escrita siempre en prosa, al estar tan íntimamente ligada al salterio.<sup>38</sup> Cabría suponer la intención por parte de Hildegarda de componer en un latín que se pareciese formalmente a esos textos, y quizás la evocación de un estilo que correspondiese más a siglos anteriores, de mayor libertad métrica y en estrecha conexión con la prosa. La brevedad de esta antífona también nos puede hablar de la época de composición de la misma, que según el análisis de Newman correspondería al periodo anterior a 1151 —año de finalización del tratado *Scivias*—, donde todas las antífonas son piezas breves, «escritas en estilo críptico casi indecifrible, que recuerda al *trobar clus* o “poesía hermética” de los trovadores contemporáneos». <sup>39</sup> La estudiosa verá ecos de esta forma particular de la poesía trovadoresca del Languedoc del siglo XII, que resulta oscura y cerrada, pero llena de sutileza.

El estilo de versificación libre tendría, pues, en esta antífona, una de las más claras representaciones. Se da una ausencia de rima y de estructura métrica en los ocho versos que tiene el poema, aunque sí se puede percibir cierto ritmo. De una forma más bien sutil, se podrían distinguir dos partes: la primera, con los tres versos iniciales que presentan el objeto central, la iglesia, a quien se dirige el poema —«*O orzchis Ecclesia / armis divinis precincta / et iacinto ornata*», («¡Oh iglesia sin medida / ceñida de armas divinas / y ornada con jacinto!»)—, y una segunda parte con los otros cinco versos, donde la invocación es si cabe más directa por el empleo de la apelación «*tu es*», que se repite tres veces: «*tu es caldemia stigmatum loifolum / et urbs scientiarum. / O, o, tu es etiam crizanta / in alto sono / et es chorzta gemma*», («tú eres aroma de las / señales de dignidad de los pueblos / y ciudad de las sabidurías. / ¡Oh, oh, estás además ungida / con el sonido que viene de lo alto / y eres gema brillante!»).

### 3. 2. Palabras desconocidas: la *lingua ignota*

Una de las primeras cosas que resaltarán en la pieza es la aparición de determinadas palabras que no son latinas, sino que están escritas en otra lengua: «orzchis», «caldemia», «loifolum», «crizanta» y «chorzta». Estas cinco palabras corresponden a la llamada *lingua ignota*,<sup>40</sup> un lenguaje inventado por Hildegarda que se conserva

<sup>38</sup> J. C. Asensio, *El canto gregoriano*, op.cit., 274-276. Será el género más abundante dentro del Oficio, estando registradas alrededor de 4.000 (cf. D. Saulnier, *Le Chant Grégorien*, op.cit., 59).

<sup>39</sup> B. Newman, «Poet», op.cit., 182.

<sup>40</sup> En una carta que Hildegarda escribe en 1153 al papa Anastasio en respuesta a sus preguntas, le hablará sobre su lengua y letras desconocidas: «El que Es Sin defecto y Grande, ha tocado justo ahora una

principalmente en el Riesenkodex<sup>41</sup> y en el manuscrito de Berlín,<sup>42</sup> y que está formado por más de mil palabras con sus glosas al latín y al alemán (en el Riesenkodex, en menor medida al alemán). Las entradas a los términos de esta antífona no están presentes en las glosas de R, pero sí en una sección de las *Epistolae*, en el folio 405<sup>va</sup>. También se encontrarán en otra fuente, el Códice de Stuttgart,<sup>43</sup> en el folio 28<sup>r</sup>. En ambos casos las glosas se presentan con letras de cuerpo menor sobre las palabras.

En términos generales, el glosario recoge un listado ecléctico de sustantivos referidos a objetos de la vida cotidiana, términos relacionados con la biología, anatomía, especies de árboles, plantas y aves, palabras relacionadas con el campo, la labranza, la comida y la vivienda, y en menor medida, con términos teológicos o litúrgicos. Dronke entenderá esta lengua inventada como una expresión del interés de Hildegarda por conectar palabras con conceptos, crear una red de asociaciones, construir *voces* que resultan inesperadas —se podría decir, en su sentido no solo de vocablo sino de sonoridad, pues hay una predilección por determinados fonemas como la *z*, *ch*, *sch*, en relación con su propia lengua alemana—; «ama acuñar nuevas formaciones», añadirá Dronke.<sup>44</sup> Higley, por su parte, incidirá en la idea de invención de un lenguaje personal, propio, que sin estar pensado para ser secreto, buscaría una forma de renombrar o «reedificar el mundo» —siguiendo su expresión—, como todos los lenguajes inventados.<sup>45</sup> En cuanto a la antífona *O orzchis Ecclesia*, única pieza de todo el repertorio litúrgico-musical donde Hildegarda incluye palabras de su *lingua ignota*, estas parecieran neologismos escritos para remarcar la admiración, el asombro y la alabanza, y dotar de más misterio

---

pequeña morada para que se vea un milagro, y pueda formar letras desconocidas, y pronunciar una lengua ignota [*et ignotas litteras formaret, ac ignotam linguam sonaret*], y también que pueda tocar por sí misma multiformes y armoniosas melodías». *Epistolarium, Epistola II, Responsum Hildegardis*, Migne PL 197, 152D. [En línea y pdf]. <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1098-1179\\_Hildegardis\\_\(Hildegard\\_von\\_Bingen\)\\_Epistolarum\\_Liber\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1098-1179_Hildegardis_(Hildegard_von_Bingen)_Epistolarum_Liber_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017]. Trad.: J.M. Sánchez de Toca. *El alfabeto y el idioma desconocidos de Santa Hildegarda. Ignota Lingua e Ignotae Litterae*. Nov2013. <[http://hildegardiana.es/5pdf/idioma\\_desconocido.pdf](http://hildegardiana.es/5pdf/idioma_desconocido.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>41</sup> Aparece con la rúbrica *Ignota Lingua per simplicem hominem Hildegardem prolata*. Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden, (f. 461<sup>v</sup>). Ocupa los folios 461<sup>v</sup> – 464<sup>v</sup>.

<sup>42</sup> El manuscrito de Berlín: Ms. Lat. Quart. 4° 674 (B), ff. 57<sup>r</sup> – 62<sup>r</sup>, conservado en la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Cf. Sarah L. Higley. *Hildegard of Bingen's unknown language: an edition, translation, and discussion*. New York and Hampshire: Palgrave MacMillan, 2007, XV.

<sup>43</sup> *Teologisches Sammelchriften: codex theol. et phil.*, 4° 253, Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart. [En línea] <<http://www.digital.wlb-stuttgart.de>>. [Acceso: 05/06/2017]. El texto poético de *O orzchis Ecclesia* viene a continuación de *O magne Pater*, y está dentro de las *Epistolae* de Hildegard von Bingen. Se trata de un códice que contiene obras de distintos autores (están presentes Bernardo de Claraval e Isidoro de Sevilla). Se estima que es copiado en el propio Rupertsberg, entre 1154 y 1170.

<sup>44</sup> P. Dronke. «Hildegard's Inventions: Aspects of her Language and Imagery». En A. Haverkamp (ed.). *Hildegard von Bingen in ihrem Historischen Umfeld*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000, 306.

<sup>45</sup> Sarah L. Higley, *Hildegard of Bingen's unknown language, op. cit.*, 6.

al poema. La creación de estas cinco palabras, concebidas para esta antífona concreta, de manera exclusiva, tiene una significación respecto a la imagen de Iglesia que ella presenta en un introito de una misa de dedicación, y podría referirse al carácter inescrutable de su propia idea de *Ecclesia*.

### 3. 3. Figuras de personificación y exaltación: prosopopeya y apóstrofe

El poema destaca por dos figuras retóricas: la prosopopeya y el apóstrofe. La primera recorre por completo la composición, pues se atribuyen cualidades humanas a un ser inanimado, en este caso a una idea, una conceptualización, la Iglesia, reforzada por la imagen de la propia construcción arquitectónica. No se referiría a la idea de Iglesia como organización humana, sino que las cualidades se extienden más allá al poseer atributos humanos, casi corpóreos cabría decir. Será un tema en extremo relevante por todo el ejercicio de personificación que desarrolla especialmente en su tratado *Scivias*. En este caso concreto, la Iglesia está «ceñida», «ornada», «ungida», verbos que bien corresponden a una personificación, y a la vez se da un enorme componente de abstracción, desdibujándola entonces como tal figura humana, pues ella «no tiene medida», es «el aroma de las señales de dignidad de los pueblos», y en especial, está «ungida por el sonido que viene de lo alto». Pareciera que dota a la idea «Iglesia» de animación, pero una animación incorpórea entonces, no material, a pesar de la presencia de los sentidos, como se verá más adelante. Tal representación es mostrada como algo que, en su conjunto, resulta casi inexplicable.

El poema tendrá un tono exaltado, reforzado enormemente por los apóstrofes «O», que interpelan y enfatizan aún más la invocación a esa Iglesia personificada; incluso en el verso seis el apóstrofe se emplea doblemente. A lo largo de su obra poético-musical se podrá ver el gusto constante de Hildegarda por estas expresiones de gran gesto. Newman, entre otros autores, sugerirá que el uso de este recurso sigue la estela de las llamadas «grandes antífonas “O” de Adviento»,<sup>46</sup> composiciones de personalidad propia

---

<sup>46</sup> B. Newman, *Symphonia*. Ob. cit. p. 40-41. En la *Symphonia* de Hildegarda serán 38 las antífonas que utilicen el apóstrofe «O», 26 de ellas con la *differentia* o cadencia salmódica y 14 sin la *differentia*. Es notable la gran proporción de antífonas que comienzan de esta manera, e incluso Hildegarda hace extensiva esta forma a piezas de otros géneros litúrgico-musicales, lo que señala su fuerte predilección por la misma en cuanto a su significación. Las llamadas antífonas «O» de Adviento, cuyo nombre es *antiphonae majores*, eran siete según el rito romano, y se cantaban habitualmente en el oficio de Vísperas en los siete días anteriores a la Vigilia de Navidad, precediendo y siguiendo al canto del *Magnificat* —*O Sapientia, O Adonai, O radix Jesse, O Clavis David, O Oriens, O Rex gentium y O Emmanuel*—. Otros ritos, antes de la unificación carolingia con el rito romano-franco, las introducirían en oficio de Laudes con el *Benedictus*, y también añadirían más, siempre dentro de este tiempo litúrgico. (Cf. Josep Urdeix,

que circulaban desde el siglo VIII, como expresa J. Urdeix, con un componente fuerte de exaltación. En este sentido, el liturgista Amalario de Metz (782-850) expresará:

Las antífonas que se cantan durante la presente semana con el Cántico de Santa María y que tienen todas una «O» en su comienzo, nos ponen de manifiesto que en estos días estamos celebrando un signo admirable [*signum quoddam admirabile*] y que debe ser descifrado. [...] La interjección «O» es propia del que admira algo [*O, interjectie est admirantis*]. Por medio de la «O», el cantor quiso dar a conocer que las palabras que la siguen reflejan una visión admirable [*mirabilem visionem*], más propia de una meditación espiritual [*mentis ruminacionem*] que de lo que relata el cantor. (*Liber de Ordine Antiphonarii*. Cap. XIII, 1-31).<sup>47</sup>

El apóstrofe «O» que emplea Hildegarda para esta antífona de dedicación de una iglesia vendría entonces a expresar lo mismo que Amalario de Metz describía: una declaración de asombro y gran admiración, de estar ante la presencia de un hecho, un acontecimiento o la representación de una imagen, que resulta sorprendente y misteriosa, «que debe ser descifrada», *et investigabile*, como se lee en el original. Con el apóstrofe «O» se trataría de situar al oyente ante algo que provoca la admiración, en la línea también de otro liturgista coetáneo de Hildegarda, Honorio de Autun u Honorio de Regensburg (c.1080-c.1140): «se cantan siete antífonas “O” más como admiración que como invocación».<sup>48</sup> La imagen de la Iglesia de la que anteriormente se hablaba, a propósito de la figura de la prosopopeya, encontraría en este recurso una vía principal: esa idea animada o «ficción de persona»<sup>49</sup> a la que se invoca, que por su fuerte abstracción resulta lejana a la comprensión.

A propósito de este tema, Diehl expresará que otra de las funciones que cumple el apóstrofe —cuyo uso es constante en la poesía religiosa medieval, según explica— es la de anulación de la distancia espacial y temporal. Esta supresión o fuerte reducción de los límites espaciales implica que el recitador, y con él la audiencia que le escucha, se

---

Henry Leclercq *et. al.* *Las Antífonas de la «O»*. Del siglo VI al XXI. Documentos y comentarios. Cuadernos Phase 174. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2007, 5-17.

<sup>47</sup> Traducción de J. Urdeix, *Las Antífonas de la «O»*, *op. cit.*, 28. Original en: J.-P. Migne PL 150, Caput XIII, col. 1265. [En línea y en pdf]. <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0776-0852,\\_Symphosius\\_Amalarius,\\_Liber\\_De\\_Ordine\\_Antiphonarii,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0776-0852,_Symphosius_Amalarius,_Liber_De_Ordine_Antiphonarii,_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>48</sup> Traducción de J. Urdeix, *ib.*, 47. Texto original: *Septem* [antiphonis] *O admirando potius quam vocando cantatur*. En: Honorius Augustodunensis. *Gemma animae*. J.-P. Migne PL 172, Pars III, Cap. V, col. 644. [En línea y en pdf]. <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1080-1137,\\_Honorius\\_Augustodunensis,\\_Gemma\\_Animae,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1080-1137,_Honorius_Augustodunensis,_Gemma_Animae,_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>49</sup> Como expresa J. L. García Barrientos en referencia a la prosopopeya como figura de ficción enunciativa, en *Las figuras retóricas. El lenguaje literario* 2. 4ª ed., 1ª reimpr. Madrid: Arco/Libros, 2016, 75.



halla en presencia de aquello a quien se invoca, pudiendo si acaso «este» o «esta» replicar dotándola por lo tanto de una expresión.<sup>50</sup> En este caso el efecto es muy poderoso, porque al estar dirigida la antífona a una idea, a una construcción o representación abstracta, se refuerza la presencia de una figura inmaterial que sin embargo puede tener capacidad de expresión. En el tratado *Scivias*, como se verá más adelante, la propia representación de la Iglesia llegará a hacer explícita su facultad de lenguaje.

La reducción de esa distancia gracias al apóstrofe, se vería reforzada por la prosopopeya presente en el poema, que multiplica el efecto ya logrado. Con lo descrito, podría decirse que Hildegarda busca intensificar la sensación de emoción y asombro, incluso de «maravilla» si se añade el efecto de las palabras escritas en *lingua ignota*.

### 3. 4. El elemento del ritmo

La presencia del ritmo en esta antífona se hallaría, en primer lugar, con la aliteración que se forma con las palabras *precincta* e *iacinto* del segundo y tercer verso, siendo un elemento que aporta musicalidad al poema desde casi su inicio: *armis divinis precincta / et iacinto ornata*. Resulta sonoramente redonda la presentación que hace de *Ecclesia* en los tres primeros versos, gracias especialmente a la aliteración.

Por otra parte, en esa segunda sección que parece esbozarse en la antífona, como se dijo anteriormente, la apelación «*tu es*» está presente tres veces, casi a modo de tríada. Separando los versos resultaría de la siguiente forma:

*tu es* caldemia *stigmatum* loifolum  
5 *et urbs scientiarum*

*O, o, tu es etiam* crizanta  
*in alto sono*

*et es* chorzta *gemma*.

Si se distingue esta sección, podría verse cómo la pareja de los versos seis y siete pueden representar el clímax del poema, subrayado tanto por el apóstrofe «*O*» doblemente repetido, como por el propio contenido de los versos, pues se está diciendo

<sup>50</sup> Patrick S. Diehl. *The Medieval European Religious Lyric. An Ars Poetica*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985, 136-141.

«estás además ungida / con el sonido que viene de lo alto», el lugar más elevado y culminante que también correspondería al del propio objeto del poema, la Iglesia. Esta lectura facilitaría además la percepción de ese ritmo del que anteriormente se hablaba, elemento clave en la versificación libre, impulsado justamente por estos «*tu es [...] tu es [...] et es*», siendo conclusiva la forma del último.

La sensación de ritmo también se enfatiza por los paralelismos en las parejas de versos que se inician con la forma «*tu es*» —versos cuatro y cinco, y versos seis y siete. Si se siguen los esquemas de paralelos básicos que plantea Schmidt<sup>51</sup> podría hablarse de paralelismos sintéticos, pues la segunda parte de cada pareja vendría a prolongar o ampliar la primera. Finalmente, el verso ocho actuaría como colofón que redondea rítmicamente el poema, al ser un único verso. El conjunto de esta tríada de invocaciones «*tu es*» también conforma un fuerte paralelismo en sí mismo, que remarca ese ambiente de exaltación que anteriormente se comentaba.

Los patrones rítmicos estarán finalmente al servicio del canto y de la audición, propósito de las composiciones litúrgico-musicales. Autores como Zumthor incidirán en la necesidad de ver cómo los textos poéticos medievales, de los siglos X, XI y XII especialmente, están escritos para «transitar por la voz»,<sup>52</sup> es decir, entender que los poemas se componen no para ser leídos, sino para ser pronunciados —representados oralmente, como dice— o cantados como es este caso, redoblando así su fuerza. En ese transcurrir por la voz, por la sonoridad, se encontraría la búsqueda de ritmo que en este poema litúrgico de versificación libre se halla totalmente presente.

Pero por lo que el poema destaca sobremanera es por las sinestesias empleadas, que le dotan de enorme profundidad, y es lo que se desarrollará en las páginas siguientes.

## **II. LAS SINESTESIAS EN LA ANTÍFONA *O ORZCHIS ECCLESIA***

Resulta poderoso el efecto sensorial que producen las sinestesias presentes en esta antífona, siendo el elemento determinante que le da ese carácter casi impenetrable y de misterio del que se ha hablado anteriormente, y que la escritura de Hildegarda intensifica con creces. Para tratar de profundizar en su análisis, se partirá de las

---

<sup>51</sup> Referidos en este caso a la poesía veterotestamentaria. Cf. Werner H. Schmidt. *Introducción al Antiguo Testamento*. Trad. Manuel Olasagasti. 2ª ed. Salamanca: Sígueme, 1990, 368-369.

<sup>52</sup> Paul Zumthor. *La poesía y la voz en la civilización medieval*, trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Abada Editores, 2006, 39.

taxonomías de Schrader,<sup>53</sup> estudioso que ahonda en la extensión de los significados de las sinestesias perfilando los matices que se encuentran en las diferentes clases de asociaciones o conexiones sensoriales, que componen lo él que denomina en plural como fenómenos sinestésicos. El estudio de las asociaciones de los sentidos desde el análisis literario seguiría la línea abierta principalmente por Dronke y después por Newman, prosiguiendo con autores como Gordon Rudy, que analiza el lenguaje sensorial o «retórica de la sensación», como él denomina.<sup>54</sup>

La observación de las formas de enlaces e intercambios entre dominios sensoriales diferentes a través del empleo de las sinestesias, ofrece significados que van más allá de la consideración de esta figura retórica como mero recurso expresivo o estilístico. El estudio del lenguaje sensorial y las sinestesias como uno de los principales recursos de Hildegarda, no serviría solo para entender cómo la autora articula unas ideas teológicas: el lenguaje de los sentidos se convierte en un medio para trasladar al oyente la *experiencia* de la visión. La intención sería la de fijar, no ya una imagen, sino una sensación, multiplicando —por añadidura— la capacidad de recepción de esas ideas teológicas.

Schrader diferenciará en su tratado dos grandes bloques para el análisis de las sinestesias: el primer bloque analiza la variedad de asociaciones entre distintas zonas sensoriales, y el segundo, las que se darían entre un campo sensorial y otro no sensorial, como puede ser una idea, un sentimiento o un concepto abstracto. Es importante señalar que este estudioso indica que no pueden delimitarse clasificaciones puras, quedando abiertas en muchos casos las tipologías, pues «en la realidad se producen combinaciones plurifacéticas, muchas veces complicadas, [...] aún, dentro de una frase».<sup>55</sup>

Desde esta concepción de esquema abierto, dentro del bloque primero que analiza los enlaces entre varias zonas sensoriales, Schrader distinguirá tres tipos: el de transposición-identificación, el de correspondencia, y el de acumulación. En cuanto al bloque segundo referido a los enlaces entre un campo sensorial y otro no sensorial,

---

<sup>53</sup> Ludwig Schrader. *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*. Trad. Juan Conde, Madrid: Gredos, 1975 [1969]. El estudioso señalará que la aplicación del término sinestesia desligado claramente de la fisiología y aplicado a la investigación literaria se deberá a Jules Millet, con su trabajo escrito en 1892 *Audition colorée*, (pp. 76-81).

<sup>54</sup> Gordon Rudy. *The Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*. London/New York: Routledge, 2013, 7-15.

<sup>55</sup> L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, 87.

diferencia dos tipos: también uno de transposición-identificación y otro de correspondencia.<sup>56</sup>

Tres son las sinestesias que se reconocen en la antífona *O orzchis Ecclesia*, que en su orden de aparición son: *armis divinis precincta* (ceñida de armas divinas), *tu es caldemia stigmatum loifolum* (tú eres *aroma* de las señales de dignidad de los pueblos), y la tercera, *tu es etiam crizanta / in alto sono* (estás además *ungida* / con el sonido que viene de lo alto). A continuación, se abordará el análisis pormenorizado de las mismas.

### 1. Primera sinestesia: *armis divinis precincta*

Tras la exclamación inicial *O orzchis Ecclesia* que instala desde el primer momento el ambiente de admiración y alabanza, se encuentra esta primera sinestesia, «ceñida de armas divinas», con el sentido del tacto ligado a la palabra *precincta*. La combinación se da entre un campo sensorial, la sensación táctil, en este caso no referida a las manos sino a la superficie corporal, y un campo no perteneciente al ámbito de los sentidos, como es el de un concepto abstracto como «armas divinas». Esta conexión entre un dominio sensorial y otro extrasensorial encajaría en el segundo gran bloque que propone Schrader: el enlace entre una impresión sensible —siguiendo sus palabras— y un sentimiento, concepto abstracto, u otro elemento que no pertenece a la esfera sensorial; el autor indicará que estas sinestesias deberían calificarse como sinestesias «ampliadas o abstractas».<sup>57</sup>

Dentro de este segundo bloque, la tipología más adecuada siguiendo esta taxonomía es la de correspondencia, pues el dominio sensorial y el extrasensorial no se entremezclan, no se penetran recíprocamente, sino que más bien se corresponden entre sí, se ajustan o se acomodan. Schrader añadirá que la interpretación de esta forma resulta más libre al no mostrarse entremezclados el campo sensorial y el no sensorial.<sup>58</sup>

Con esta sinestesia se presenta la imagen de una Iglesia que está ceñida figuradamente con unas armas determinadas. La sensación del tacto, y en especial, la

---

<sup>56</sup> *Ib.*, 82-93. Para los dos grandes bloques de diferenciación de las sinestesias, —asociaciones entre diferentes campos sensoriales, y entre un campo sensorial y otro no sensorial—, la transposición o identificación queda referida a la relación recíproca entre los dos ámbitos, «el mutuo penetrarse» siguiendo la expresión de Schrader, (empleando los ejemplos del autor: «voces de color de lirio», de Homero, o «perfume de tristeza», de Mallarmé). El segundo tipo, de correspondencia —también en ambos casos—, está referido a dos campos que se comparan o se tocan, pero sin entremezclarse. Por último, la tipología de acumulación es la que evocaría de manera enumerativa una serie de impresiones sensoriales, logrando un efecto de simultaneidad. Este caso solo estaría referido al primer bloque, las asociaciones entre campos sensoriales diferentes.

<sup>57</sup> *Ib.*, 88.

<sup>58</sup> *Ib.*, 90.

percepción corporal, queda resaltada dentro de esta personificación. Incluso se podría incluir cierta idea de propiocepción, esto es, la percepción de los músculos del cuerpo o de los segmentos corporales, pues se puede hacer presente la sensación física de cargar con las partes de una armadura, aunque a lo que se remitiría realmente es a la idea de poder y de dominio de la figura o personificación de la Iglesia.

En la primera parte del tratado de visiones *Scivias*, Hildegarda presentará a la figura de la Iglesia como la «Nueva Esposa» del Cantar,<sup>59</sup> una esposa a la que la Sinagoga, tratada como otra figura personificada, muestra admiración: «Y la misma Sinagoga, llena de maravilla ante los hijos de esta Nueva Esposa, dijo así [...]».<sup>60</sup> Hildegarda querrá instaurar desde la primera parte de su tratado esta personificación de Iglesia, ensalzada a su vez por otra «imagen de una mujer».<sup>61</sup> Es muy significativo cómo se asienta desde el primer momento en sus escritos de visiones la presencia de personificaciones femeninas dotadas de expresión.<sup>62</sup>

Continuando el análisis, será en el comienzo de la segunda parte de *Scivias* cuando se aluda a la preparación para la batalla: «Y he aquí que entonces fue fundada la Nueva Esposa del Cordero, llena de adornos: engalanada con todo género de virtudes para el durísimo combate que el pueblo fiel entablaría contra la maliciosa serpiente».<sup>63</sup> En la visión «La torre de la Iglesia», —título también presente en *El Pastor* de Hermas,<sup>64</sup> obra

---

<sup>59</sup> «“¿Quién es esta que sube del desierto, desbordando delicias y apoyada en su amado?”». Así dice: ¿Quién es esta Nueva Esposa que, con su séquito de bienes, se eleva sobre el desierto de los paganos [...]? ¿Quién es esta que así asciende a los deseos celestiales, rebosando delicias de los dones del Espíritu Santo, henchida de afán suspirando, y apoyada en su Amado, el Hijo de Dios?». Hildegarda de Bingen. *Scivias: Conoce los caminos*, I. 5. 2, *op. cit.*, 88. [Respecto a la numeración para citar pasajes de *Scivias*, el número romano indicará la parte de la obra, le seguirá el número de la visión, y en tercer lugar el número del capítulo; en este caso, parte I, quinta visión, capítulo 2].

<sup>60</sup> *Ib.*, 88.

<sup>61</sup> *Ib.*, 87.

<sup>62</sup> A las de la iglesia o la sinagoga, se añadirán las de numerosas virtudes, descritas al detalle con todas las vestimentas y adornos a lo largo de las visiones. Esta será la primera descripción de la personificación de la Iglesia: «Después vi una imagen de mujer, inmensa como una gran ciudad; ceñía su cabeza una maravillosa diadema, y de sus brazos pendía un esplendor a modo de mangas, que rutilaba del cielo a la tierra. Su vientre estaba, como una red, perforado con muchos agujeros por los que pasaba una enorme multitud de gentes. No tenía piernas ni pies, apoyándose sólo sobre su vientre frente al altar, ante los ojos de Dios, con sus manos extendidas lo abrazaba, y sus penetrantes ojos atalayaban el cielo todo. = [...] = Y esta imagen desplegó su esplendor a semejanza de un vestido, diciendo: “¡Engendraré y alumbraré!” [...]». [La cursiva es del propio texto, y refleja un cambio de letra mostrado en la edición crítica. Así en todos los casos]. *Scivias* II. 3 (presentación de la visión):117

<sup>63</sup> *Scivias* II. 1. 17: 110.

<sup>64</sup> En *El Pastor* de Hermas la visión tercera se llamará «Visión de la torre en construcción», en representación de la Iglesia. Será la misma, mostrada como mujer anciana al principio de la visión, la que explique tal revelación: «La torre que ves en construcción, soy yo, la Iglesia, que has visto ahora y antes». Se presentará como anciana porque refleja el espíritu «viejo, marchito y sin fuerza» de la humanidad, rejuveneciendo posteriormente. En: Hermas. *El Pastor*. Introd., trad. y notas de Juan José Ayán Calvo, ed. bilingüe. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1995, 87 y 103 respectivamente.

que muy probablemente conocía Hildegarda por su amplia circulación—,<sup>65</sup> una de las imágenes que la acompañarán llamada «la Fortaleza» será descrita armada:

Así pues, ciñe el *yelmo* del vigor celestial para la salvación de los fieles; la *loriga*, ley de los cristianos [...]; las *canilleras* de los rectos caminos recorridos según la enseñanza de los supremos maestros; y los *guanteletes de hierro* de las poderosísimas y aceradas obras que los fieles cumplen en Cristo. || *Su mano derecha esgrimía una espada desenvainada*: esta es la gesta por la que aparece desnuda y diáfana la promesa del Señor [...]. Y *en la izquierda empuñaba una lanza*: representa la acerada confianza en lo eterno que temple a los fieles [...].<sup>66</sup>

En otros fragmentos de *Scivias*, como los correspondientes a la visión «La torre de la premonición», también se nombrarán las armas que posee una figura que mira hacia «la torre de la Iglesia». De ella se dice que va «enteramente cubierta por una armadura» y que «llevaba un yelmo en la cabeza, vestía loriga, canilleras y guanteletes de hierro».<sup>67</sup> Hildegarda, en la descripción de esta visión dirá que esta figura habrá de velar por la Iglesia, pues en ella «se entablan las más duras batallas».<sup>68</sup>

Cada arma tendrá su sentido simbólico en el mismo tenor que el pasaje anterior: el yelmo, representa el «deseo celestial» del hombre; la loriga se empleará para que «pueda resistir al Demonio, dominando mediante la justicia la voluntad de sus apetitos carnales, sometido a Dios con temor verdadero y justo temblor»; las canilleras, para que «huya de los caminos de la muerte mediante la mortificación del cuerpo»; los guanteletes de hierro «a fin de que escape de las obras diabólicas»; el escudo sujeto al hombro, para que se proteja con los «preceptos de Dios» y se escude «bajo la fortaleza de la fe»; la espada, porque el hombre ha de ceñir su cuerpo «con la austeridad de la palabra de Dios, y extirpar la iniquidad de sí y de su prójimo»; y finalmente, una lanza empuñada con la mano derecha «para que el hombre venza, con el valor de su confianza en Dios, toda la inmundicia diabólica, [...] en el terrible combate entre el Demonio y el hombre».<sup>69</sup>

No se escapa la idea de la influencia del ambiente de las cruzadas que imperaba en el siglo de Hildegarda, con el poderoso dominio de Bernardo de Claraval como vehemente predicador de la Segunda Cruzada. Sin embargo, los textos no se refieren a la campaña

<sup>65</sup> Cf. P. Dronke. *Las escritoras de la Edad Media*. Trad. Jordi Ainaud. Barcelona: Crítica, 1994, 236-237.

<sup>66</sup> *Scivias* III. 9. 28: 431.

<sup>67</sup> *Scivias* III. 3 (presentación de la visión): 301-302.

<sup>68</sup> *Scivias* III. 3. 4: 305.

<sup>69</sup> *Scivias* III. 3. 9: 310-311.

militar, sino que ella sitúa la batalla en otro territorio. Como dirá más adelante, la imagen de la Iglesia aplasta con el pie a varios hombres y a un león que en conjunto representan «todas estas vanidades, las comedias de los hombres y los ardides de Satanás»,<sup>70</sup> siguiendo sus palabras.

No obstante, Bernardo de Claraval en un sermón perteneciente a los escritos para el aniversario de la dedicación de una iglesia,<sup>71</sup> hablará de las «armas espirituales» que se han de templar en la defensa la iglesia como «fortaleza de Dios», y citará la carta a los Efesios de Pablo donde se lee *induite vos armaturam Dei*, la exhortación a los fieles «para ser capaces de soportar las insidias diabólicas», en el sentido de fuerzas malignas.<sup>72</sup> Hildegarda tomará de Pablo el ejercicio de simbolización sobre las distintas partes de una armadura —«coraza de la justicia», «escudo de la fe», «casco de la salvación», «espada del Espíritu»—, desarrollándolo ampliamente en la explicación de sus visiones.

Resulta significativo que para una antífona de dedicación a una iglesia, Hildegarda presente al comienzo la personificación de la misma armada, aunque las armas contengan un valor simbólico, resaltando así desde el primer momento que la figura de la Iglesia es poderosa y que está capacitada para atacar o defenderse. La sensación que va unida a esta sinestesia, que incorpora la percepción táctil en su sentido corporal, transmite poder y fuerza, teniendo presente a su vez que es una imagen femenina, como se termina de comprobar en sus pasajes de *Scivias*.

### 1. 1. Imágenes en los versos que rodean esta sinestesia

La idea de inconmensurabilidad y de misterio quedará destacada desde el primer momento con *O orzchis Ecclesia*, verso primero que antecede a la sinestesia. Gracias al apóstrofe, y especialmente a la palabra «orzchis» en el lenguaje inventado de Hildegarda, que glosa al latín como *immensa*,<sup>73</sup> se instala una imagen de magnificencia de esta figura. Como se ha visto, en la primera descripción de la Iglesia en *Scivias* se

---

<sup>70</sup> *Ib.*, 311.

<sup>71</sup> Bernardo de Claraval. *Obras completas. Sermones litúrgicos*, Tomo IV, 2ª ed. corregida, edición bilingüe preparada por los monjes cistercienses, Mariano Balano. Madrid: BAC, 2006, 587-593.

<sup>72</sup> Ef 6, 11-12: «*Induite vos arma Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli quia non est nobis conluctatio adversus carnem et sanguinem sed adversus principes et potestates adversus mundi rectores tenebrarum harum contra spiritalia nequitiae in caelestibus*». Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. [ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate](http://www.perseus.tufts.edu). En <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>73</sup> Como se expuso anteriormente, las palabras están glosadas en la miscelánea del Riesenkode y también en el código de Stuttgart.

leerá «*vi una imagen de mujer, inmensa [tantae magnitudinis] como una gran ciudad*»,<sup>74</sup> pero el pasaje que resulta más ligado a esta idea de una iglesia sin medida es el encontrado en la visión «La torre de la Iglesia», donde ella escribe que al contemplarla en la visión no puede calcular su inmensa altura.<sup>75</sup> El apartado se titula «No escrutarás la sabiduría divina en la obra de la Iglesia», y a continuación se lee «porque mayor es la altura y profundidad de la sabiduría y ciencias divinas en la obra de la Iglesia que cuanto el frágil y mortal corazón humano pueda escrutar con su juicio».

Además de ligar en *Scivias* la inmensidad a la altura, Hildegarda señala que su forma es realmente incognoscible para el entendimiento humano, con lo que la inclusión de «*orzchis*» en el primer verso de la antífona tendría todo su sentido para asentar desde el principio el carácter de misterio y enigma, situando al oyente ante algo cuyo sentido resulta impenetrable.

Con esta sinestesia, como se ha dicho, aparece uno de los escasos momentos donde se da cierta corporeidad, cierta personificación. También, el verso que le sigue, *et iacinto ornata*, casi podría contener el sentido del tacto por el verbo *ornata*. Este verso pudiera estar referido tanto a la representación abstracta de la Iglesia como a la propia figura personificada, pues dado el ambiente general del poema resultaría extraño que aludiese a una ornamentación floral en la construcción arquitectónica.

El jacinto aparecerá en algunas secciones de *Scivias* como adorno o atributo de la personificación de la Iglesia; en más oportunidades como gema o piedra preciosa, aludiendo a su color rojizo,<sup>76</sup> y en menos ocasiones referido a la tonalidad azulada de la flor del jacinto. Dado el desarrollo del poema, especialmente con la segunda sinestesia que se analizará a continuación, todo indica que más bien se trata de la gema<sup>77</sup> de tonalidades rojo amarronadas, en representación de la imagen de la sangre según Hildegarda:

*Ceñía su cabeza con una corona triangular que, en arreboles, como jacinto encendido brillaba: porque está hermosamente coronada con la fe [...] como principio del designio de los fieles que,*

<sup>74</sup> *Scivias* II. 3 (presentación): 117. *Hildegardis Scivias*, ed. A. Führkötter, CC CM, *ob.cit.*, 134.

<sup>75</sup> *Scivias* III. 9. 10: 416.

<sup>76</sup> Color propio de algunas de sus variedades.

<sup>77</sup> Habría que añadir que en el Libro IV de su tratado *Physica* o *Liber simplicis medicinae*, dedicado a las piedras preciosas, hablará del *Iacinctus*, mostrándolo como remedio para las enfermedades de los ojos, para anular sortilegios o fórmulas mágicas, y para bendecir alimentos. En la introducción expresará que las piedras preciosas están al servicio de la medicina, y relatará la justificación de su presencia. Santa Hildegarda de Bingen. *Libro sobre las propiedades naturales de las cosas creadas. I. Libro de medicina sencilla*. Trad., introd., y notas de Rafael Renedo Hijarrubia. León: Akrón, 2009, 227-231.



depreciando su carne, no dudan en derramar su sangre por amor a Dios y a la fe verdadera. Pues también el Hijo de Dios [...] venció a la muerte con el rojo fulgor de Su sangre, que engalanó a la Iglesia como un esplendoroso jacinto encendido en su belleza.<sup>78</sup>

También es el color que lleva la túnica de la figura de la Piedad descrita en *Scivias*, haciendo el paralelismo con la túnica de la crucifixión: «*Vestía una túnica de un rojo intenso como el jacinto*, pues una espléndida obra, bajo la que latén los tormentos sangrantes padecidos con gallardía, la envuelve: soportar el agravio siguiendo el ejemplo de la Pasión de Mi Hijo».<sup>79</sup> Esto confirma que en este caso se alude a la variedad de tonalidades rojizas, con la asociación a los mártires y a la propia Pasión de Cristo.

Meier, en su estudio histórico sobre las alegorías de las piedras preciosas,<sup>80</sup> diferenciará los significados que se han atribuido a las gemas de color rojo fuego, rojo sangre, rojo tierra o rojo carne. Nombrará al poeta y doctor de Chartres Alanus ab Insulis o Alain de Lille (c.1125-1202/1203), quien en una de sus obras en la que define el significado de una gema rojo anaranjada (el sardio), muy parecida en el color a esta variedad de jacinto, indica que representa la sangre rojiza de la pasión del mártir.<sup>81</sup>

El sentido de la imagen de esta gema se extendería entonces más allá de su conexión con los muros de la nueva Jerusalén que se muestra en el libro de Apocalipsis,<sup>82</sup> o con los ornamentos del pectoral del sumo sacerdote en el libro del Éxodo.<sup>83</sup> El jacinto

---

<sup>78</sup> *Scivias* II. 3. 12: 313.

<sup>79</sup> *Scivias* III. 6. 30: 363. La cursiva señala la letra diferente de la edición crítica de CC CM.

<sup>80</sup> Christel Meier. *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977, 147-150. [En línea y pdf].

Bayerische Staatsbibliothek, <[http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00042906\\_00002.html](http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00042906_00002.html)> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>81</sup> *In Distinctionibus Dictionum Theologicalium*, PL 210, 935AB: «*lapis speciem terrae rubeae habens. Dicitur martyr rubeatus sanguine passionis, de quo etiam legitur in Apoc.*». [En línea y pdf]

<[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1125-1202,\\_Alanus\\_De\\_Insulis,\\_In\\_Distinctionibus\\_Dictionum\\_Theologicalium, MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1125-1202,_Alanus_De_Insulis,_In_Distinctionibus_Dictionum_Theologicalium, MLT.pdf)> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>82</sup> Ap 21, 19-20: «*Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata fundamentum primum iaspis secundus saphirus tertius calcedonius quartus zmaragdus quintus sardonix sextus sardinus septimus chrysolitus octavus berillus nonus topazius decimus chrysoprassus undecimus hyacinthus duodecimus amethystus*. Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative.

<ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. En <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017]. El jacinto ocupará el undécimo lugar en el muro de la Jerusalén celeste.

Otro pasaje donde aparece esta gema es en Apocalipsis 9, como el color fuego de las corazas de los jinetes en la sexta trompeta: «*et ita vidi equos in visione te qui sedebant super eos habentes loricas ígneas et hyacinthinas et sulphureas [...]*» (Ap 9, 17, *Ib.*)

<sup>83</sup> Ex 28, 17-21: «*ponesque in eo quattuor ordines lapidum in primo versu erit lapis sardius et topazius et zmaragdus in secundo carbunculus sapphyrus et iaspis in tertio ligyrius achates et amethystus in quarto chrysolitus onychinus et berillus inclusi auro erunt per ordines suos*». Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. En:

ornaría la imagen de la Iglesia como alusión a la sangre en la Pasión de Cristo o la de los mártires, tal como Hildegarda también escribe más adelante: «[...] el rojo esplendor de Su sangre derramada al sufrir la muerte en la cruz, [...] con todo lo cual fue iluminada y engalanada la Iglesia, como las piedras preciosas ilustran y realzan su engaste».<sup>84</sup>

Como explicará Newman en uno de sus trabajos,<sup>85</sup> de acuerdo a la exégesis medieval sobre el significado de las heridas de la Pasión y las gemas en que estas se convierten, se encuentra el pasaje final del drama litúrgico musical *Ordo Virtutum* de Hildegarda, en el que las Virtudes y el Coro de Almas rememoran la Pasión de Cristo, quien reza a Dios Padre pidiendo que las heridas de su cuerpo puedan ser finalmente transformadas en gemas: «Así pues Tú mírame, Espejo paterno: / en mi cuerpo sufro el cansancio, y mis hijos también se debilitan. / Ahora recuerda que la plenitud creada en un principio / no debió secarse; / y entonces decidiste / que tu ojo jamás se cerraría / hasta ver mi cuerpo cubierto de gemas. / [...] Padre, mira, te presento mis heridas».<sup>86</sup>

El jacinto, como piedra preciosa, sería ornamento de esa imagen de Iglesia y simbolizaría las heridas de la Pasión o *arma Christi*,<sup>87</sup> así también llamadas en el medievo, en la construcción de una metáfora que sublima la representación de las mismas.

## 2. Segunda sinestesia: *tu es caldemia stigmatum loifolum*

Al igual que la anterior, esta sinestesia también estará referida al enlace entre un campo sensorial y otro extrasensorial, pero si esa era claramente de correspondencia porque los dos ámbitos se ajustaban o se correspondían entre sí, no entremezclándose, en este caso pudiera no resultar tan evidente la clasificación.

---

<<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017]. En el pectoral es la primera piedra de la tercera hilera, *ligyrius*, que también se traduce por jacinto.

<sup>84</sup> Scivias III. 8. 18: 403.

<sup>85</sup> Barbara Newman. «The Bride of Christ». En *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997, 203.

<sup>86</sup> «Tu ergo, paternum speculum aspice: / in corpore meo fatigationem sustineo, / parvuli etiam mei deficiunt. / Nunc menor esto, quod plenitudo que in primo facta est / arescere non debuit, / et tunc in te habuisti / quod oculus tuus nunquam cederet / usque dum corpus meum videres plenum gemmarum. / [...] Pater, vide, vulnera mea tibi ostendo». Traducción de María Esther Ortiz, «Correspondencias estético-simbólicas en Ordo Virtutum de Hildegarda de Bingen: Palabra, imagen, música». *Revista de Teología*,

Tomo L, nº 113 (abril 2014): 83-100. [En línea y en pdf]. <[http:// www.Dialnet-CorrespondenciasEsteticosimbolicasEnOrdoVirtutumDe-4756213](http://www.Dialnet-CorrespondenciasEsteticosimbolicasEnOrdoVirtutumDe-4756213) (1).pdf> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>87</sup> Cf. Jeffrey F. Hamburger. *The Visual and the Visionary Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998, 141-143. Como imagen significativa (e impactante), aunque ya del siglo XIV, se encuentra la miniatura «Herida de Cristo» del Salterio y Libro de Horas de Bonne de Luxemburgo.

Pero antes de comenzar con el análisis, hay que mencionar que el verso «Tú eres *aroma* de las señales de dignidad *de los pueblos*» contiene dos palabras escritas en la *lingua ignota*, «caldemia» y «loifolum»; la primera es glosada como *aroma* y la segunda como *populorum*, tanto en la miscelánea del Riesenkode como en el manuscrito de Stuttgart.

Entrando en el análisis, la combinación en esta sinestesia se dará entre la sensación olfativa, que es agradable, y una idea de dificultosa comprensión, «las señales de dignidad de los pueblos», produciendo una impresión en extremo abstracta, casi críptica.

Atendiendo a la traducción ofrecida por el profesor Álvarez-Pedrosa, la palabra *stigmatum* revestiría de un sentido mucho más amplio y rico que el de estigmas, que es el que en principio pareciera encajar en una traducción inmediata. Siguiendo su indicación, la entrada al término presentada en el diccionario Du Cange<sup>88</sup> está referida a un signo de honor, por su ascendente helénico, por lo que la palabra se traduciría como signos, señales o marcas de distinción, de dignidad.

Dentro del ambiente de esta antífona, conectaría completamente con todo lo ya expuesto, pues puede aludir de una manera figurada a esas heridas. Con *stigmatum* se incidiría en que no solo son fundamento de la representación o idea de la Iglesia, como se ve en sus escritos, sino que pueden representar eminentes señales de dignidad, y además de todos los pueblos, al añadir «loifolum». Quedaría de nuevo resaltada la sensación de estar ante la presencia de algo magnífico y a la vez lejano a la comprensión, por el alto componente de abstracción.

Por lo expuesto, la sinestesia más bien pertenecería a la del tipo de correspondencia, en la que los dos ámbitos, sensorial y no sensorial —«aroma» y «señales de dignidad de los pueblos»—, se corresponden o se acomodan entre sí. Si la palabra hubiese sido «herida», se habría hablado del tipo de transposición-identificación, con los dos sentidos olfato y tacto, entremezclados. Por lo complejo de su composición, resulta una sinestesia de significados no claros a simple vista. Como exponía Schrader, muchas veces no resulta fácil delimitar claramente la clase de sinestesia porque los propios campos sensoriales y no sensoriales pueden referirse a varias cosas a la vez. En este caso, la idea de herida en sí misma resulta cercana, por lo que en última instancia el sentido del tacto una vez más volvería a estar implicado.

---

<sup>88</sup> Du Cange *et al.* *Glossarium Mediae et infimae latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887. [En línea]. <<http://www.ducange.enc.sorbonne.fr/stigma>>. [Acceso: 05/06/2017].

Será especialmente en la explicación de la visión «El sacrificio de Cristo y la Iglesia» en *Scivias* donde aparecerá una de las imágenes más ilustrativas respecto a esta sinestesia:

Al instante de brotar la sangre del costado [...], empezó la salvación de las almas. *La sangre que manaba de Su costado, elevándose a las alturas, la inundó toda, y por voluntad del Padre Celestial, se unió a Él en felices esponsales*: cuando la fuerza de la Pasión del Hijo de Dios se derramó llena de ardor y se elevó milagrosamente a la cima de los misterios celestes, como el olor de los buenos aromas se difunde hacia lo alto, la Iglesia, afianzada por ella [...], se unió fielmente al Unigénito de Dios. = [...] = Por tanto, *fue noblemente dotada con Su cuerpo y Su sangre* [...].<sup>89</sup>

En la narración de su visión, se puede ver cómo Hildegarda interpreta el hecho de la Pasión como el acontecimiento donde se sellan los esponsales, e incluso este fragmento podría evocar elementos del amor cortés, desarrollados especialmente por la mística femenina ya del siglo siguiente, con la inclusión de la idea del ardor y de la dote. Ella también desarrollará la idea de los esponsales, asentada especialmente en la imagen de Pablo de la Iglesia como esposa de Cristo,<sup>90</sup> además de la identificación de la Iglesia con la nueva Jerusalén que se adorna como esposa del Cordero, como se lee en el final del Apocalipsis. Asimismo, Hildegarda escribirá: «porque también fue en la sangre donde surgió: en la sangre de mi Hijo se alzó suavemente como Nueva Esposa».<sup>91</sup>

Estos esponsales se sellarían, pues, en el momento de la crucifixión, siguiendo el tropo tradicional de la época, pero la construcción por entero abstracta que ella crea con su visión sería completamente personal, con la imagen de la «sangre que se elevaba a las alturas» como ascienden «los olores de los buenos aromas». Con esta fuerte sinestesia que conecta tres sentidos, lo táctil, lo olfativo y lo visual, compone una metáfora para representar, figuradamente, que la sangre es capaz de ascender como «olor suave», grato, en honor a Dios, como Pablo expresaba en referencia a Cristo como

---

<sup>89</sup> *Scivias* II. 6. 1: 191. La cursiva señala la letra diferente de la edición crítica de CC CM, como ya se dijo.

<sup>90</sup> Uno de los pasajes más representativos sobre la relación de Cristo-esposo con la Iglesia-esposa es el que se lee en 2 Cor 11, 2, «*aemulor enim vos Dei aemulatione despondi enim vos uni viro virginem castam exhibere Christo*», donde Pablo presenta a la comunidad de Corinto como doncella prometida con Cristo; también en la carta a los Efesios, en la que Pablo habla del matrimonio entre marido y esposa como el de Cristo con su Iglesia: Ef 5, 25 y 32: «*viri diligite uxores sicut et Christus dilexit ecclesiam et se ipsum tradidit pro ea*» = [...] = «*sacramentum hoc magnum est ego autem dico in Christo et in ecclesia*». Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. [ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate](http://www.perseus.tufts.edu). En: <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>91</sup> *Scivias* II. 3. 5: 120.

víctima y ofrenda en el sacrificio,<sup>92</sup> haciendo el paralelismo con el rito del holocausto del Antiguo Testamento.

Con la palabra aroma, no sólo estaría implicado el sentido olfativo, sino la visualización de un olor que asciende. El verso «aroma de las señales de dignidad de los pueblos» querría entonces trasladar al oyente que esos signos de dignidad, honor y distinción son las señales corporales de la Pasión, que «desprenden» un olor grato que se extiende cual fragancia, y se eleva.

Esta combinación de imágenes donde el sentido del tacto y el del olfato se entrelazan también la hace presente en diversos cantos, especialmente en los dedicados a los mártires, como el que se puede leer en la última visión de *Scivias*, aunque no lleven notación musical: «Sois flores del rosal / bienaventurados vosotros que con el río de vuestra sangre / [...] exhalasteis todos vuestros aromas».<sup>93</sup> Otro ejemplo destacado es el que se encuentra en un responsorio para los mártires en su *Symphonia*: «Vosotros, capullos de rosas, / que en el derramamiento de vuestra sangre / bienaventurados sois, / exhalando vuestro perfume en los mayores goces / y destilándolo en la redención [...]».<sup>94</sup> También Hildegarda utilizará estas imágenes en otra de sus sinestesias más asombrosas, en la antífona *O cruor sanguinis*: «Sangre derramada / que en lo alto resonaste».<sup>95</sup>

En numerosas ocasiones a lo largo de *Scivias* y de los cantos de su *Symphonia*, la alusión a las heridas<sup>96</sup> será muy recurrente como representación simbólica del pecado o como señales de honor por el martirio, como cabe esperar. Las fragancias, los perfumes, los bálsamos, siempre estarán asociados a lo considerado como fruto de la virtud, a diferencia de lo maloliente, ligado al pecado. Como expresaría Orígenes comentando el Salmo 37, «el olor del pecado es pútrido, la virtud exhala perfumes», o como también

---

<sup>92</sup> Ef 5, 2: «*et ambulate in dilectione sicut et Christus dilexit nos et tradidit se ipsum pro nobis oblationem et hostiam Deo in odorem suavitatis*». Entre los pasajes más significativos del rito del sacrificio se encuentra el recogido en Ex 29, 18: «*et offeres totum arietem in incensum super altare oblatio est Domini odor suavissimus victimae Dei*». Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. [ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate](http://www.perseus.tufts.edu). En: <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017].

<sup>93</sup> *Scivias* III. 13. 5: 491.

<sup>94</sup> Hildegard de Bingen. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Trad. de María Isabel Flischfisch; introducción y comentarios de María Isabel Flischfisch *et al.* Madrid, Trotta: 2003, 167.

<sup>95</sup> *Ib.*, 61.

<sup>96</sup> Habría que mencionar, no obstante, el gran interés de Hildegarda por la medicina, con la producción de una obra científica que da en llamar *Subtilitates diversarum naturarum creaturarum* (1151-1158), nombrada en el Prólogo del *Liber Vitae Meritorum*. La parte I será llamada *Liber simplicis medicine o Physica*, (v. *supra*, 28), y la parte II *Liber composite medicine o Causae et curae*.

dirá, «Tus buenas acciones son nardo. Si, por el contrario, pecas, tus pecados apestarán como fetidez: dice en efecto, el penitente: *Mis llagas están podridas y supuran*».<sup>97</sup>

Es oportuno recordar que la imagen del olor que asciende perteneciente al versículo dos del Salmo 140, en este caso como símbolo de oración, era empleada desde el siglo IV con la recitación del versículo y su respuesta, en la hora de Vísperas y siguiendo al himno, y era por ello muy conocida.<sup>98</sup> Juan Crisóstomo (c.349-407) indicaba que este salmo se entonaba cada tarde.<sup>99</sup> Como comenta Asensio, la fórmula versículo-respuesta (solista y coro respectivamente) era una de las formas más antiguas del canto de los salmos:

V/. *Dirigatur Domine oratio mea* R/. *Sicut incensum in conspectu tuo*

(V/. Suba mi oración, Señor R/. Como incienso en tu presencia)

Para concluir, se puede ver cómo la sinestesia en este verso «*tu es caldemia stigmatum loifolum*» no sería exclusivamente del tipo de correspondencia entre un ámbito sensorial que es el olfato, y otro no sensorial, una idea en este caso. Como se introducía al principio, si de manera figurada está implicada la imagen de las heridas ya se trataría de un enlace entre dos campos sensoriales, el olfato y el tacto, siendo entonces una sinestesia del tipo de transposición-identificación, siguiendo la taxonomía de Schrader. Los dos sentidos se presentan entonces entremezclados, superpuestos, produciendo un efecto que resulta fuerte y produce impacto al aludir tan intensamente a la superficie corporal, en cuanto a tales heridas.

Se podría decir también que esta sinestesia incrementa la sensación de enigma o de cierta confusión por su ambigüedad, y es la que en el primer contacto resulta más opaca.

## 2. 1. Imágenes en el verso que sigue a esta sinestesia

Como podría esperarse, la imagen de la ciudad, «ciudad de las sabidurías», se hace presente en esta antífona de dedicación a una iglesia, con la evocación de la imagen de la ciudad de la nueva Jerusalén. Es importante señalar que entre las piezas litúrgico-musicales compuestas para el rito de dedicación, llegó a ser muy conocido el himno *Urbs beata Hierusalem, dicta pacis visio*, anónimo del siglo VIII perteneciente al

<sup>97</sup> En alusión al Salmo 37, 6: «*putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae a facie insipientiae meae*». Orígenes. *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*. Introducción, traducción y notas de Samuel Fernández Eyzaguirre. Madrid: Ciudad Nueva, 2000, 52, 80.

<sup>98</sup> J. C. Asensio. *El canto gregoriano*, op. cit., 205, 295.

<sup>99</sup> *Apud* James McKinnon. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1987, 82. Original en: J.-P. Migne PG Ioannes Chrysostomus LV col. 426-7, *In psalmum CXL*.

Pontifical de Poitiers que circuló con diferentes interpolaciones a lo largo de los siglos del medievo, como indican Marcos y Oroz.<sup>100</sup> La fama de este himno, cuyos textos se inspiran por completo en el capítulo veintiuno del Apocalipsis, es una muestra más de que la imagen de la Jerusalén celeste estaba ampliamente asentada en el ritual de dedicación. Bernardo de Claraval escribirá en uno de sus sermones para la dedicación de la iglesia: «hoy se celebra la fiesta de la casa del Señor, del templo de Dios, de la ciudad del Rey eterno, de la esposa de Cristo. || Nadie duda que es la santa esposa del Santo de los santos, y dignísima de todo honor. [...] La esposa y la ciudad son a la vez el templo y la casa».<sup>101</sup>

Con el verso *et urbs scientiarum* será llamativo que Hildegarda haya elegido resaltar el papel del conocimiento, de la sabiduría, en esa ciudad celeste que sería la Iglesia. De ella, en cuanto organización humana, expresará que aún «no ha alcanzado, tampoco, la plenitud en todas sus virtudes, mediante las que deberá erigirse y edificarse en la Jerusalén Celestial».<sup>102</sup> En su tratado *Scivias* hablará sobre la «ciencia de Dios» siguiendo la línea que desarrolla *La Ciudad de Dios* —tratado de tanta repercusión y difusión en el medievo que muy probablemente conocería Hildegarda—, donde Agustín de Hipona afirma que la ciudad celestial, en contraposición a la terrenal, no se rige por sabiduría humana: «en aquella [la ciudad terrenal] sus sabios viven conforme al hombre, han perseguido los bienes de su cuerpo o su alma [...], pero en esta [la ciudad celeste] no existe ninguna sabiduría humana salvo la piedad».<sup>103</sup>

Hildegarda expresará que los ciudadanos celestiales son «los que habitan en la ciencia de Dios y pertenecen al Templo verdadero, la Jerusalén celestial»,<sup>104</sup> y para explicar lo que es esa ciencia antes habrá narrado una visión en la que esta, personificada en una forma femenina, «contempla el secreto de Dios y también a los hombres que trabajan en la bondad del Padre».<sup>105</sup> Señalará que esa figura, descrita radiante y luminosa, «ve a todos los hombres y cuanto hay en el cielo y en la tierra», y está «en todas las cosas», refiriéndose a la capacidad de omnisciencia en esta personificación de la Iglesia.

---

<sup>100</sup> M. A. Marcos Casquero y J. Oroz Reta, *Lírica latina medieval. II Poesía religiosa*, op. cit., 234-235.

<sup>101</sup> Bernardo de Claraval, «En la Dedicación de la Iglesia. Sermón quinto», en *Obras completas de San Bernardo. IV Sermones litúrgicos (2º)*, op. cit., 602.

<sup>102</sup> *Scivias* III. 2. 18: 294.

<sup>103</sup> San Agustín. *La ciudad de Dios*. Libro XIV, 28. Trad. y notas de Rosa María Marina Sáez, 1ª ed. Madrid: Gredos, 2012, 464.

<sup>104</sup> *Scivias* III. 5. 24: 341.

<sup>105</sup> *Scivias* III. 3. 15: 323.

En un comentario a esta antífona, Newman expresará que cabría la posibilidad de que este verso *et ubi scientiarum* fuese una alusión velada a las artes liberales.<sup>106</sup> La autora expondrá que tal vez Hildegarda conociese la concepción de las artes y las ciencias que su contemporáneo Hugo de San Víctor escribe en su *Didascalicon*.<sup>107</sup> También Dronke recordará la visión descrita en *Scivias* de las siete columnas de mármol sobre las que se halla la figura de la Sabiduría, pudiendo ser una imagen que sugiriera las siete artes liberales.<sup>108</sup> Hildegarda escribe que estos pilares representan los dones del Espíritu Santo, y que «rebasan toda potencia y altura del entero discernimiento humano»; previamente señalará que estas columnas son «para defensa y ornato de la Nueva Esposa».<sup>109</sup>

La *magistra* renana querría reflejar en este verso su concepción de lo que denomina ciencia de Dios expuesta en *Scivias*, que describe y llega a personificar; una ciencia o un conocimiento superior que está separado de la «ciencia humana», y que pertenece al «Templo verdadero», siguiendo sus palabras. Hildegarda sigue la línea del obispo de Hipona sobre la sabiduría divina, rectora de la ciudad celeste.

### 3. Tercera sinestesia: *tu es etiam crizanta / in alto sono*

Dos son los sentidos que se entremezclan en esta última sinestesia: el oído y el tacto, este último con la palabra «crizanta» escrita en *lingua ignota*, que Hildegarda glosa como *ornata* en la miscelánea del Riesenkode [R<sup>b</sup>] y como *uncta* en el manuscrito de Stuttgart. Por ser este el manuscrito más antiguo, copiado entre 1154 y 1170 como se dijo, y probablemente bajo supervisión de Hildegarda, la entrada *uncta* sería la más aconsejable.

Las palabras de este verso «estás además *ungida* / con el sonido que viene de lo alto», como traduce Álvarez-Pedrosa, forman una sinestesia del tipo de transposición-identificación, de acuerdo a la clasificación de Schrader. En ella se combina la

<sup>106</sup> B. Newman, «The Bride of Christ», en *Sister of Wisdom*, *op. cit.*, 204.

<sup>107</sup> Hugo de San Víctor. *Didascalicon de studio legendi*. (*El afán por el estudio*). Ed. bilingüe de Carmen Muñoz Gamero y M<sup>a</sup> Luisa Arribas Hernández, revisada por Francisco Calero. Madrid: B.A.C. y U.N.E.D., 2011. Las traductoras comentarán la teoría de la restauración de Hugo de San Víctor: «elaboró una teoría pedagógica de corte prehumanista que entendía la acción de educar como restauración de la imagen divina en el hombre, a través de la combinación del conocimiento, la virtud y la gracia divina» (p. 13\*). El propio canónigo victorino, en el Libro II, C.I. *La división de las artes*, expondrá: «las artes, pues, se ocupan de esto, se encaminan a esto, a que se restablezca en nosotros la apariencia divina» (p. 53). Finalmente, es necesario recordar que los canónigos de la abadía de San Víctor seguían la Regla de san Agustín.

<sup>108</sup> P. Dronke. «Hildegard's Inventions: Aspects of her Language and Imagery», *op.cit.*, 307.

<sup>109</sup> *Scivias* III. 9. 24: 428.



sensación táctil correspondiente al verbo ungida con la sensación auditiva de la palabra sonido. Incluso en la sinestesia estarían presentes tres campos sensoriales si se añade el elemento visual, pues el sonido es situado en un espacio dimensional al indicar que viene de lo alto.

La impresión que trataría de provocar esta sinestesia es la de estar ante la presencia de algo grandioso y a la vez poderoso, produciendo asombro, pues la figura de la Iglesia es ungida como se unge con óleo el altar en el rito de dedicación. En su caso, esta especial unción es con un elemento inmaterial como es el sonido, cuya cualidad es desplegarse por el espacio llenándolo, al igual que también se esparce por la iglesia el aroma de los óleos y del hisopo durante el rito de su dedicación.

Hay que tener presente que esta sinestesia está escrita en un texto para ser cantado, y especialmente, que la sonoridad propia del canto litúrgico medieval se caracteriza por unas líneas melódicas que se extienden, envolviendo sonoramente toda la nave de la iglesia.<sup>110</sup> Es importante señalar que en la «comunidad de canto» que es un monasterio —siguiendo la expresión de Lorenzo Arribas—<sup>111</sup> los congregados tienen permanentemente la experiencia de verse rodeados de las sonoridades de los cantos, la propia entonación, el diálogo antifonal, responsorial...; la sensación de estar «inmersos» en sonido es muy cercana, facilitando así una aproximación al sentido de esta sinestesia.

Como nota que introduce misterio, no hay sin embargo ninguna palabra que precise qué género de sonido es, y al expresar que este viene de lo alto se subrayaría aún más esa inmaterialidad y enigma, porque no se sabe si el sonido es audible humanamente.

Al respecto, el mismo Schrader nombrará a Filón de Alejandría, quien en su *De decalogo* —a propósito de conocer si el Decálogo se promulgó con una voz—, afirma que Dios no necesita de los canales humanos para expresarse, sino que crea «un sonido invisible, más maravilloso que todos los instrumentos, lleno de todas las armonías posibles»; dirá además que «produce una potencia auditiva que está muy por encima de la de los oídos».<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Un tema interesante que se abriría en este punto es cómo los espacios y dimensiones arquitectónicas, especialmente en referencia a los estilos románico y gótico, estarían también concebidos para contener y enmarcar las sonoridades del *laus perennis* monacal, además de su importancia en la *mise-en-scène* de los cantos litúrgicos.

<sup>111</sup> Josemi Lorenzo Arribas. «Hildegarda de Bigen (1098-1179). La necesidad de un lenguaje». En *El Libro de la 50 SMR*. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2011, 85.

<sup>112</sup> *Apud* L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, op. cit., 166-167. En 2017-2018 saldrá a la luz por Trotta la traducción de *De Decalogo*: Filón de Alejandría. *Obras completas*. Vol. VI. Ed. dirigida por José Pablo Martín. Madrid: Trotta (en prensa).

Podría enmarcarse en este comentario la sinestesia «ungir con el sonido que viene de lo alto», porque esa inmaterialidad, esa indeterminación de la fuente del sonido y el desconocimiento de su capacidad de ser audible, sitúan el evento sonoro en un plano que parece corresponder más bien al de la ciudad celeste, ese otro espacio en el que ningún sentido humano es capaz de percibir, en la línea de lo escrito por Pablo en su primera carta a los Corintios, «lo que ni ojo vio ni oído oyó [...]».<sup>113</sup>

También Agustín de Hipona expresará: «El lenguaje de Dios es más sublime antes de la obra [la creación del hombre]; [...] y sin sonido que resuena y pasa, tiene una fuerza que permanece eternamente y actúa en el tiempo. Con este lenguaje habla Dios a los ángeles y de distinta manera a nosotros que estamos lejos. Pero cuando con nuestro oído interior percibimos algo de este lenguaje, nos acercamos a los ángeles».<sup>114</sup> Este pasaje, que expresa que el lenguaje de Dios está hecho de un sonido cuya resonancia es perpetua, imperecedera, hace además una afirmación importante en cuanto al tema de las sinestesias y del lenguaje sensorial, que es la posibilidad de poder percibirlo a través de los llamados sentidos interiores,<sup>115</sup> en este caso el oído interior.

Hildegarda empleará como cierre en todas las visiones de la tercera parte de *Scivias* la coda: «Pero que quien temple su oído en el sentido místico, suspire en pos de estas palabras, encendido de amor por Mi espejo, y en la sabiduría de su alma las escriba».<sup>116</sup> Con ello alude a los sentidos interiores, y sugiere la posibilidad de acceder a esa percepción extrasensorial afinando el llamado oído interior, para poder llegar a escuchar ese sonido inefable. En sus escritos ella misma expone que goza de tal capacidad, como en la visión final cuando describe la luz que contiene sonido: «entonces vi un aire muy

<sup>113</sup> 1 Cor 2, 9: «*sed sicut scriptum est quod oculus non vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendit quae praeparavit Deus his qui diligunt illum*». Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. En: <<http://www.perseus.tufts.edu>>, [Acceso: 05/06/2017].

<sup>114</sup> San Agustín. *La Ciudad de Dios* (2ª), Libro XVI, 6. Trad. de Santos Santamarta y Miguel Fuertes, 6ª ed. bilingüe actualizada. Madrid: BAC, 2007, 242.

<sup>115</sup> En cuanto a lo que se denomina sentidos interiores, en referencia a lo que no puede ser percibido por los sentidos corporales, Schrader expresará que su doctrina quedará sistematizada especialmente a partir de Orígenes: «Los sentidos interiores o espirituales, implantados especulativo-metafóricamente, desplazaron la vivencia de la cercanía de Dios o, en su caso, su descripción a un terreno incorpóreo; eso sí, sin que el lector perdiera la sugestión de impresiones sensibles concretas». L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, op. cit., 197.

<sup>116</sup> En el original: *Qui autem acutas aures interioris intellectus habet, hic in ardente amore speculi mei ad uerba haec anhelet et ea in conscientia animi sui conscribat. Hildegardis Bingensis Scivias, op. cit.* (después de cada visión, a lo largo de la III Parte).

luminoso en el que escuché, oh maravilla, todas las músicas con todos los misterios que el Señor me había revelado».<sup>117</sup>

Es muy posible que su búsqueda por encontrar una sonoridad especial para evocar lo que decía ser capaz de escuchar, fuese uno de los motivos de su particular estilo compositivo. En su *Symphonia* la mayoría de las melodías rebasan los límites de los intervalos de la época, y algunas piezas llegan a alcanzar dos octavas, esto es, dos escalas, algo completamente insólito e inaudito en su tiempo. La tesitura puede llegar a ser muy amplia y extrema —podría decirse, en consonancia con «el sonido que viene de lo alto», como escribió. En este punto, es apropiado mencionar brevemente el *De institutione musica* de Boecio (c.480-524), tratado de enorme influencia especialmente a partir del siglo IX.<sup>118</sup> En su libro I, a propósito del primero de los tres géneros de música que establece el autor —denominado «música mundana» en alusión al orden del mundo o cosmos—, Boecio expresará que «a nuestros oídos dicho sonido no llega»,<sup>119</sup> en referencia al sonido inaudible de la rotación celeste. Aunque Hildegarda no aludiría a esta cuestión, sí es importante señalar que la concepción musical boeciana, de base pitagórica y neoplatónica, marcó fuertemente la teoría musicológica medieval.<sup>120</sup>

Para finalizar con el tema que nos ocupa, habría que decir que esta sinestesia alude al hecho principal por el que se compone esta antífona: la dedicación de una iglesia. En la antífona se muestra una imagen personificada de la Iglesia que es ungida con sonido, a la vez que en el ritual se unge el altar para consagrarlo, después de depositar las reliquias y sellar su sepulcro situado bajo el mismo. Bernardo de Claraval expondrá en sus sermones de Dedicación: «Recordad los ritos: aspersion, inscripción, unción, iluminación y bendición. Esto hicieron los pontífices en este templo visible». Dará una explicación simbólica de cada uno, y sobre la unción dirá: «Por eso es necesario que la unción espiritual de la gracia sostenga nuestra debilidad [...]. Seguir a Cristo supone abrazarse a la cruz, y si falta la unción se hace insoportable la cruz».<sup>121</sup> Implícitamente,

---

<sup>117</sup> *Scivias* III. 13: 487. En el original: *DEINDE VIDI lucidissimum aerem, in quo audiui in omnibus praedictis significationibus mirabili modo diuersum genus musicorum in laudibus ciuium supernorum gaudiorum [...]. Hildegardis Bingensis Scivias, op.cit., 614.*

<sup>118</sup> Como expresan Jesús Luque *et al.* en la introducción de: Boecio. *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*. Introd., trad. y notas de Jesús Luque *et al.* Madrid: Gredos, 2009, 7.

<sup>119</sup> *Ib.*, 78-79.

<sup>120</sup> Hildegarda expresará *Symphonialis est anima* en una carta dirigida a los preladados de Maguncia, en un alegato de defensa de la música en el Oficio. En el tratado de Boecio se podrá leer: «[...] quedó dicho por Platón que el alma del mundo está conjuntada a base de un convenio [*convenientia*] musical». *Ib.*, 62.

<sup>121</sup> Bernardo de Claraval, «En la Dedicación de la Iglesia», Sermón 1, en *Obras completas de San Bernardo, op. cit.*, 579.

con el empleo de la imagen de una unción seguiría estando presente en la antífona la referencia a la pasión y al martirio.

Siguiendo la explicación de Gallart acerca de la consagración del altar, que es la parte final del rito de dedicación,<sup>122</sup> en primer lugar se trazaban cuatro cruces en las esquinas y en el centro del altar con el agua gregoriana, que mezclaba agua, sal, ceniza y vino; a continuación, se asperjaba el mismo con el hisopo dando siete vueltas a su alrededor, y finalmente, con el óleo consagrado se realizaban las unciones en las esquinas del altar y en su centro. Después de esta unción seguía la incensación, con la repetición de todo el proceso, tras lo cual se derramaba y se extendía el aceite oloroso por toda la piedra,<sup>123</sup> marcando también cinco cruces sobre la misma, que representarían las cinco llagas como indica Gallart.

Bajo el altar consagrado quedarían, pues, las reliquias, indicando de esta manera el vínculo entre la pasión de Cristo y la de los mártires, como el obispo Ambrosio de Milán escribía en el siglo IV: «Vengan luego las víctimas triunfales al lugar en que la víctima que se ofrece es Cristo; pero él sobre el altar, ya que padeció por todos, ellos bajo el altar, ya que han sido redimidos por su pasión».<sup>124</sup> Tena cita a continuación de este texto el pasaje de Apocalipsis seis, «vi al pie del altar las almas de los asesinados por proclamar la palabra de Dios y por el testimonio que mantenían». Es por este motivo por el que el rito de dedicación tuvo dentro del antiguo Rito Romano (entre los

---

<sup>122</sup> Pascual Gallart Pineda, «El ritual de la dedicación de la iglesia en los pontificales medievales y su ciclo icónico», *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 5 (2013): 86-88. El autor explicará previamente cómo el Pontifical romano-germánico del siglo X unifica el ritual romano y el galicano, organizándose el rito con los siguientes pasos: el traslado en procesión de las reliquias de santos o mártires quedando estas al principio fuera; el trazado en el interior de doce cruces rojas sobre las que se colocaban doce velas; a continuación la triple lustración del exterior de la iglesia con el hisopo, y la escritura del doble alfabeto, griego y latino ya en el pavimento interior. Tras todo este proceso, se da comienzo a la consagración del altar. Para este momento se portarán las reliquias depositándolas bajo el mismo y sellando el sepulcro, y después se consagrará la piedra del altar. Incluso este Pontifical, compilado en Maguncia entre 950-961 y 963/964, contendrá los textos para la *Missa in dedicatione altaris*; en: Cyrille Vogel, Reinhard Elze, *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle*. Le Texte I. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1963 [ristampa anastática, Modena, 1983], 179-180.

<sup>123</sup> Como el pasaje del Génesis, donde Jacob, tras despertar del sueño, unge la piedra que había puesto en su cabecera, como se vio a propósito de un canto de introito del rito de dedicación: *Terribilis est locus iste; supra*, 14 (nota 28).

<sup>124</sup> Traducción en: Pere Tena, «Comentario al Ritual de Dedicación de iglesias», *apud* J. Aldazábal (dir.), *Las iglesias y su dedicación*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1990, 40. Texto original: *Succedant victimae triumphales in locum, ubi Christus hostia est. Sed ille super altare, qui pro omnibus passus est. Isti sub altari, qui illius redempti sunt passione*. S. Ambrosio, *Carta* 22, 13: PL 16, 1023. [En línea]. <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/03390397,\\_Ambrosius,\\_Epistolae\\_Prima\\_Classis,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/03390397,_Ambrosius,_Epistolae_Prima_Classis,_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

siglos V y VII) cierto carácter funerario, por el traslado de las reliquias en una procesión muy solemne —y fastuosa, según indica Gallart— hasta su deposición bajo el altar.<sup>125</sup>

Como se ha podido ver a lo largo de todo este apartado, esta sinestesia que entremezcla la sensación táctil de la unción con la sensación auditiva, además de combinar el elemento visual al sugerir un plano de donde procede el sonido, trataría de provocar la sensación de hallarse ante la presencia de algo que resulta asombroso y admirable, además de inasible y enigmático; quizás es la sinestesia que lo lograría de manera más efectiva, apoyada por la fuerte implicación sensorial. En el propio rito de consagración del altar la mezcla de efectos sensoriales estará muy presente: la sensación táctil con la unción del altar con las manos, la sensación olfativa, con el perfume del óleo aromático, el incienso, y el hisopo con el que previamente se ha esparcido el agua gregoriana, y la sensación auditiva con los cantos y entonaciones.<sup>126</sup>

En este punto es apropiado mencionar los estudios de Palazzo, dedicados a analizar las referencias a los sentidos en la liturgia. En el encuadre de lo que llega a llamar «teología sensorial», el autor considerará el rito de dedicación como «el lugar por excelencia de la sinestesia en la liturgia». <sup>127</sup> Palazzo expondrá cómo todos los elementos sensoriales implicados en el rito tienen significaciones eclesiológicas para representar, en este caso y especialmente, la construcción de la Iglesia en su sentido simbólico.

Continuando con el análisis de la sinestesia de estos versos, esta personificación de la Iglesia tendría también aquí un fuerte componente de abstracción como se ha visto, porque esta figura es ungida con sonido, un sonido indeterminado del que se desconoce si es audible, por lo que pareciera supra terreno, remarcando así grandemente la idea de inmaterialidad. Esta personificación de *Ecclesia* tendría facultades sensoriales, pero alejándose de una noción «literal» de corporalidad.

---

<sup>125</sup> V.t. Ann R. Meyer. *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2003, 80. También en P. Gallart, «El ritual de dedicación de la iglesia», *op.cit.*, 81.

<sup>126</sup> En el texto para la consagración del altar del Pontifical romano-germánico se leerá: *Exaudi nos, Deus noster et precum nostrarum libenter accipe vota, et hoc altare, ad celebranda divina mysteria praeparatum, odore unguenti celestis asperge et aromata illa divine sanctificationis infunde, et sicut lapidem Iacob patriarchae erectum unguenti perfusione dicasti, et angelicis visionibus per scalam gradus aecclesiae figurasti, super hunc quoque lapidem altari coaptandum caelestis gratiam benedictionis inmitte, ut, dum tibi super eum sacri corporis et sanguinis unigeniti tui mysteria consecrantur, petentibus peccata deleantur, merentibus influat gratia sempiterna. Per.* En: C. Vogel, R. Elze, *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle*, *op. cit.*, 167. (La letra en redondo es mía).

<sup>127</sup> Eric Palazzo. «Liturgie et synesthésie dans le christianisme». En *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2014, 95.

Para finalizar, en cierto modo esta sinestesia podría corresponder a la tercera categoría que Schrader expone dentro de las pertenecientes a los enlaces entre varias zonas sensoriales, la denominada sinestesia de acumulación. En este tipo, no solamente se da una simultaneidad entre campos sensoriales, sino que se apunta a una unidad, a una fusión de las impresiones sensibles, en palabras del autor,<sup>128</sup> yendo más allá de la identificación.

La sensación que es generada con esta sinestesia resulta en extremo envolvente, porque el conjunto de elementos sensoriales así lo sugiere, como también lo produce el propio acto de unción del altar, según se ha visto.

### 3. 1. Imagen en el verso que sigue a la sinestesia

Hildegarda concluye su antífona con el verso *et es chorzta gemma* —«y eres gema brillante»— con la inclusión de una palabra de su *lingua ignota*, glosada como *choruscans* en la miscelánea del manuscrito Riesenkode (R<sup>b</sup>) y como *chorusca* en el manuscrito de Stuttgart.<sup>129</sup> Resulta significativo que termine su poema con una palabra de su lengua inventada, que recalca aún más si cabe el ambiente de misterio que ha impregnado toda la composición. Podría decirse que se redondea el poema de dos maneras: con el paralelismo fonético que se crea entre el primer y el último verso, y con la unión de las dos imágenes, «*orzchis Ecclesia* — *chorzta gemma*», que hace que se complete, como si de un círculo se tratase, esa imagen de la Iglesia.

El paralelismo fonético se dará entre la palabra «*orzchis*» del primer verso y «*chorzta*» del último. Ambas comparten el fonema *z*, que en su posición antes de consonante se pronunciaría [ts], conforme a la regla del alemán de la alta edad media (y de manera muy similar a la actual).<sup>130</sup> Si se observa todo el listado de palabras de la *lingua ignota* de Hildegarda, se puede ver el gusto por la sonoridad de esta letra, empleada de forma muy recurrente. También comparten la consonante *ch*: en «*orzchis*» pronunciada de forma palatizada [ç] si se leyese como latín (semejante a *ich* del presente), pues está antes de *i* como explica McGee, o como consonante velar fricativa [x] si se leyera en el alemán medieval, fonema que no se palatizaba; para «*chortza*», al situarse como inicial se pronunciaría [k]. El paralelismo entre el primer y último verso

<sup>128</sup> L. Schrader. *Sensación y sinestesia*, op. cit., 85.

<sup>129</sup> R<sup>b</sup> del Riesenkode, Wiesbaden Landesbibliothek Hs.2. [En línea] Hochschule RheinMain und Landesbibliothek. <<http://dfg-viewer.de>>. *Supra*, 9 (nota 11).

<sup>130</sup> Peter Frezel. «Middle High German»; Harold Copeman, Vera U.G. Scherr. «German Latin». En Timothy J. McGee (ed.) *et al. Singing Early Music: the pronunciation of european languages in the late middle ages and renaissance*. Bloomington: Indiana UP, 2004, 225-227 y 261-262 (respectivamente).

por esta cierta homofonía de palabras parecidas también gráficamente, aporta sensación de unidad para los ocho versos del poema.

En relación a este tema, se podría recordar la idea de Zumthor que más arriba se introdujo: «la omnipresencia de los valores vocales del discurso» en los textos poéticos medievales, la importancia de las sonoridades, ritmos y secuencias cuando el poema se compone para ser «representado oralmente».<sup>131</sup> En este caso, la semejanza de sonoridades de estas palabras inventadas, que abren y cierran la antífona, subrayan la sensación de enigma ante esa representación de Iglesia que resulta incognoscible, con la fuerza añadida del propio ritual de dedicación. Con ellas Hildegarda completa la definición que formula sobre la misma: «*orzchis Ecclesia – chorzta gemma*». Sería este el paralelismo, el enlace de las palabras «sin medida» y «brillante».

La imagen de la gema refulgente en relación a la iglesia también aparecerá en la última antífona de dedicación que Hildegarda escribe en su *Symphonia, O choruscans lux stellarum*, donde se lee en su cuarto verso *o fulgens gemma*. Asimismo, uno de los cantos marianos lo titulará *O splendidissima gemma*. Con todo, en ninguno de los dos casos la imagen de una gema radiante pareciera tener la fuerza que posee en esta antífona, pues aquí viene de la mano de una serie de representaciones de gran potencia. Además, la sensación visual que evoca la palabra brillante queda de alguna forma relacionada con la sensación táctil y auditiva de la sinestesia precedente, el sonido que unge a la Iglesia, incrementando la intensidad del cuadro final.

Con esta imagen no solo se haría la alusión a las piedras preciosas que adornan la muralla de la Jerusalén celeste. En versículos anteriores a ese pasaje de Apocalipsis veintiuno se describirá a la «ciudad santa» rodeada de esplendor, con un brillo semejante al de una piedra preciosa: *lumen eius simile lapidi pretioso*.<sup>132</sup> En la imagen que Hildegarda propone, la palabra que querría resaltar en este verso final (*et es chorzta gemma*) es la de su lengua inventada, «chorzta», para finalizar con la idea de la luz, central en el pensamiento neoplatónico, que ella vincula a la de inconmensurabilidad con la palabra «orzchis» del principio. Con esta imagen de un resplandor sin medida, que también contiene de alguna manera lo esférico, concluye la autora su antífona.

---

<sup>131</sup> P. Zumthor. *La poesía y la voz en la civilización medieval*, op.cit., 30, 41-41, 61.

<sup>132</sup> Ap 21, 10-11: [...] <sup>11</sup> *et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Hierusalem descendentem de caelo a Deo* <sup>12</sup> *habentem claritatem Dei lumen eius simile lapidi pretioso tamquam lapidi iaspidis sicut cristallum*. Jerome. Vulgate Bible. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. En: <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 10/05/2017].

#### 4. Sinestesias, lenguaje sensorial

El papel de las sinestesias, como se ha comprobado a lo largo de todo este capítulo, va mucho más allá del de recurso retórico o estilístico. El lenguaje sensorial ofrece toda una vía para el ejercicio especulativo. Este medio de expresión que emplea las transferencias e intercambios sensoriales, o los enlaces entre campo sensorial y no sensorial, pretende suscitar determinadas sensaciones, causar efectos. En todo lo visto se podría decir que Hildegarda ha querido trasladar al oyente una sensación dominante de enigma y de misterio ante lo incognoscible, y a la vez de admiración o incluso de maravilla.

La imagen presentada aquí de *Ecclesia* pareciera personificarse en un principio, también por los apóstrofes y la prosopopeya, pero finalmente acaba excediendo una noción de corporalidad llegando a intensificarse el grado de abstracción. Siguiendo los términos de Schrader, se diría además que el lenguaje sensorial también aporta una elevada «cuota de estilización poética», a la hora de describir una determinada visión — y audición, en Hildegarda— como experiencia o «vivencia de los sentidos».<sup>133</sup> La *magistra* renana construye su decir con un particular lenguaje, el que necesita para expresar lo que ella declara ver y oír en sus visiones, o mejor dicho, lo que explica como experiencia.<sup>134</sup> A propósito de este tema, cabría hablar de cómo puede entenderse este lenguaje como un modo en que la mujer podía presentar con autoridad sus escritos, cuando no era aceptada ninguna redacción teológica pública de procedencia femenina. Rudy, en su estudio sobre el lenguaje sensorial y la mística,<sup>135</sup> expresa que resultaría más adecuado (y seguro) para las mujeres presentar sus planteamientos teológicos encuadrados en el ámbito experiencial, —«vivencia de los sentidos», como Hildegarda con las narraciones de sus visiones—, y no como doctrina o trabajo intelectual. A pesar de que en su caso recibe la autorización papal para ponerlas por escrito,<sup>136</sup> ella misma

---

<sup>133</sup> L. Schrader. *Sensación y Sinestesia*, op. cit., 152.

<sup>134</sup> Dronke explicará que Hildegarda emplea la palabra *visio* para designar tanto su facultad de ver y escuchar en visiones, la experiencia de esa capacidad y el contenido de las mismas narrado como experiencia. Cf. P. Dronke. «Hildegarda de Bingen». En *Las escritoras de la Edad Media*, op. cit., 203.

<sup>135</sup> Gordon Rudy. *The Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*. London/New York: Routledge, 2013, 11.

<sup>136</sup> Carta de Eugenio III (1148) después del Sínodo de Trier, donde el papa lee en público un fragmento de *Scivias*: «Te felicitamos, pues, por la gracia de Dios [...]. Conserva, pues, y guarda esta gracia que hay en ti, de manera que puedas recibir lo que te llega al espíritu, y lo hagas público con toda prudencia cada vez que lo oigas». *Apud* Régine Pernoud. *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*. Trad. Alejandra González Bonilla. Barcelona: Paidós, 1998, 28.



relatará su resistencia inicial a la escritura por temor,<sup>137</sup> y justificará el contenido de sus escritos —muchas veces muy críticos o también demasiado arriesgados— en no pocas ocasiones, más allá de los tópicos de modestia.

Como comentario final, es apropiado incluir una consideración que Rudy realiza cuando habla de la «retórica de la sensación»:<sup>138</sup> el nexo que puede darse entre el recurso de la sinestesia y la dialéctica negativa o lenguaje apofático. Como se ha podido comprobar en el análisis de esta antífona, la sensación de estar ante algo cuyo sentido resulta casi impenetrable, las elevadas cotas de abstracción, la sensación de enigma y misterio, las rupturas de sentido al identificarse o corresponderse campos sensoriales distintos, la inclusión de palabras de una *lingua ignota*..., podría tener puntos de conexión con la denominada vía negativa, en la línea del pasaje de Pseudo Dionisio en su *Teología mística*: «No es palabra ni pensamiento, no se puede nombrar ni entender».<sup>139</sup>

Es posible que Hildegarda, para esta pieza de dedicación de una iglesia, haya sido especialmente críptica, queriendo transmitir al oyente más que un concepto teológico de Iglesia, la impresión de que su sentido, su significado, excede los tropos conocidos, y que resulta realmente insondable.

### III. OBSERVACIONES MUSICALES FINALES

Realizada la contextualización musical en el primer capítulo, con el análisis de esta antífona *O orzchis Ecclesia* como composición litúrgico-musical, esta última parte del trabajo se dedicará a aspectos musicales que pueden ser mejor explicados una vez analizados los versos. Los aspectos formales más destacados del estilo de Hildegarda de Bingen, las líneas melódicas y frases, la expresión de determinadas palabras y la observación del *ethos* de la pieza, serán los principales temas de conclusión del trabajo.

#### 1. El estilo musical hildegardiano

---

<sup>137</sup> *Vitae Sanctae Hildegardis*, Libro II, II: «Entonces, en aquella visión fui obligada por grandes dolores a manifestar claramente lo que viera y oyera, pero tenía mucho miedo y me daba vergüenza decir lo que había guardado tanto tiempo». En: V. Cirlot. *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Edición y traducción del latín de Victoria Cirlot. 3ª ed. corregida. Madrid: Siruela, 2009, 51.

<sup>138</sup> G. Rudy. *The Mystical Language of Sensation*, *op. cit.*, 7.

<sup>139</sup> Pseudo Dionisio Areopagita. «Teología mística». En *Obras completas*. Ed. preparada por Teodoro H. Martín. Trad. Hipólito Cid Blanco. Madrid: B.A.C., 2002, 521.

*Modos novi carminis*, es la expresión que Odo de Soissons<sup>140</sup> emplea en una carta dirigida a Hildegarda en 1148, en referencia a la recepción de su música, cuya fama empezaba a extenderse por lo sorprendente e inusual de su escritura musical. Realmente se podría decir que hay un sello distintivo en la misma, la exploración de otros caminos más allá del gregoriano. Como expresa Lorenzo Arribas,<sup>141</sup> casi se podría hablar de un nuevo modo en su sentido musical, como creación de una nueva sonoridad.

De manera sucinta, los rasgos de su identidad musical serían los siguientes: composiciones que en su mayoría exceden los límites de los intervalos de la época, pues la mayor parte del repertorio de Hildegarda se encuentra entre la extensión de décima y de décimo tercera, como Bain muestra;<sup>142</sup> un quince por ciento de sus cantos llegará a superar estos intervalos, pudiendo llegar a la extensión de décimo quinta o incluso a la de décimo novena, totalmente extraordinario en su tiempo. A su vez, se dan saltos melódicos no habituales en la monodia del siglo XII, como el de sexta mayor ascendente,<sup>143</sup> tesituras que en numerosos casos llegan a ser muy agudas, de exigencia vocal, y un uso muy recurrente de saltos de quinta ascendente seguidos de saltos de cuarta o de quinta también ascendente. Otra de las características sobresalientes será la combinación del estilo neumático o semiadornado con un estilo muy melismático, para que determinadas palabras o frases queden particularmente realizadas.<sup>144</sup> Por esta última característica, que habla del especial vínculo del texto con la melodía, se ha definido su canto como *cantus rumians*,<sup>145</sup> tomando el concepto *ruminatio* de la *Regula* benedictina que indicaba la lectura meditativa de los textos bíblicos (en voz baja en ese caso) como ejercicio necesario. Asimismo, Fassler expresará que la presencia de extensos melismas

<sup>140</sup> *Supra*, I. 1., 7 (y nota 4).

<sup>141</sup> J. Lorenzo Arribas. «Hildegarda de Bingen (1098-1179). La necesidad de un lenguaje», *op. cit.*, 93.

<sup>142</sup> Cf. Jennifer Bain. «Hooked on Ecstasy: Performance ‘Practice’ and the Reception of the Music of Hildegard of Bingen». [En línea. Doc. en pdf]. Maureen Epp; Brian E. Power (eds.). *The sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*. Farnham/Burlington: Ashgate,

2009, 259. <[https://www.academia.edu/228180/Hooked\\_on\\_Ecstasy\\_Performance\\_Practice\\_and\\_the\\_Reception\\_of\\_the\\_Music\\_of\\_Hildegard\\_of\\_Bingen](https://www.academia.edu/228180/Hooked_on_Ecstasy_Performance_Practice_and_the_Reception_of_the_Music_of_Hildegard_of_Bingen)>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>143</sup> J. Lorenzo Arribas, «Hildegarda de Bingen», *op. cit.* 93.

<sup>144</sup> Mucho se podría decir sobre los largos melismas hildegardianos que despliegan palabras, la presencia en la mayoría de sus piezas de largas frases melódicas para una sola palabra. No guardaría relación con el acento propio de la misma, ni con la dirección de la entonación de la frase, pues su patrón resulta libre, independiente. Este realce tan grande podía significar la intención de la autora de transmitir al oyente la imagen de la propia palabra, que su audición evocase una imagen para que esta quede asentada, teniendo en cuenta que las imágenes de los cantos son contempladas también en su *visio*, como ella expresa en diversas ocasiones. Cf. Nathaniel M. Campbell *et al.* «The Symphonia and Ordo Virtutum of Hildegard von Bingen». En *International Society of Hildegard von Bingen Studies*. [En línea]. Spring 2017, Volume XXXV.1. <<http://www.hildegard-society.org/p/music.html>>. [Acceso: 05/06/2017].

<sup>145</sup> J. Lorenzo Arribas, *op.cit.*, 94.

y adornadas frases permite que queden relacionadas en la memoria las imágenes asociadas a los textos,<sup>146</sup> que se fundamentan en la visión sobre la que se basa la composición, con los significados teológicos subyacentes que Hildegarda propondría para la meditación. La autora hablará de cómo los cantos llegan a ser «iconos sonoros» que desarrollan los significados de las imágenes expuestas en las visiones, especialmente las correspondientes a *Scivias*, yendo más allá del propósito litúrgico de los mismos.

## 2. Características musicales de *O orchis Ecclesia*

Llamativamente, esta antífona no desarrollará todas estas características en el grado en el que se ha dicho, como a continuación se verá, y también esto puede tener su sentido. Comenzando por los rasgos formales, la nota *finalis* de la antífona es *mi*, por lo que la pieza está escrita en el modo III *Deuterus* auténtico o Frigio, y contiene a su vez el modo IV *Deuterus* plagal o Hipofrigio, fluctuando entre los dos modos, auténtico y plagal, aunque es el auténtico el que predomina. En esta pieza, como en la mayoría de las de su obra, es ambigua la utilización del modo auténtico y el modo plagal (III y IV en este caso), porque la nota *percussio*<sup>147</sup> o cuerda de recitación —*do* y *la* para los dos modos respectivamente— no es unívoca. La primera sección *O orchis Ecclesia / armis divinis precincta / et iacincto ornata* pareciera tener la nota *la* como *percussio* (modo IV Hipofrigio o *Deuterus* plagal), en cambio, para el resto de los versos pareciera *do* (modo III Frigio o *Deuterus* auténtico) ser la *percussio*. Analizando el tema de la modalidad en la obra de Hildegarda, Pfau indicará que su música «no se estructura en torno a verdaderos modos auténticos o plagales. [...] La alternancia entre frases auténticas y plagales muestra una deliberada manipulación de esta distinción modal, difiriendo de los estereotipos melódicos gregorianos».<sup>148</sup>

En cuanto al ámbito, *do* es la nota más grave —debajo de la *finalis*—, y la nota más aguda es *mi* en su octava alta; la pieza tiene una extensión de décima por lo tanto. Como todas las composiciones de Hildegarda, tanto del manuscrito de Dendermonde como las

<sup>146</sup> Margot Fassler. «Composer and Dramatist». En B. Newman (ed.). *Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, 162.

<sup>147</sup> Es una especie de «dominante», empleando términos modernos. También es llamada *tenor salmódico*. Representa el punto de máxima tensión, la nota sobre la que se incide, se «percute»; es el sonido hacia el que tiende el modo. En la nota *finalis*, por el contrario, la melodía concluye y halla reposo.

<sup>148</sup> Marianne Richert Pfau. «Hildegard von Bingen (1098-1179). Biography». En: M. Furman Schleifer; S. Glickman (eds.). *Women Composers. Music through the Ages*, vol. 1. New York: Prentice Hall International, 1996a, 26. Apud J. Lorenzo Arribas, *Hildegarda de Bingen, op.cit.*, 94.

del Riesenkode, está escrita en la notación llamada «alemana temprana», que se sitúa cronológicamente entre la correspondiente a St. Gall (notación sangalense) y la más tardía llamada *Hufnagel* o gótica, como indica Bain.<sup>149</sup> El tetragrama señala la línea de *do* en amarillo y la de *fa* en rojo, y el texto está escrito en minúscula carolina.

Como antes se ha adelantado, llama la atención que esta antífona no comparta las características expuestas en el grado en el que se ha descrito: la melodía se mantiene dentro de una extensión que, aunque infrecuente, no era desconocida para la época, a pesar de que no es la más empleada por Hildegarda; el setenta y cinco por ciento de sus cantos son de extensión más amplia.<sup>150</sup> Tampoco existen saltos melódicos inusuales, ni la tesitura llega a ser excesivamente aguda. Sí combinará el estilo neumático o semiadornado con el melismático, existiendo un extenso melisma en una palabra, *sono*; también aparecerán los característicos saltos de quinta ascendente de su escritura, aunque con mayor frecuencia los de cuarta.

Concretando estos dos últimos aspectos, se puede decir que la escritura melismática se presenta especialmente en los apóstrofes *O* y en las palabras *precincta*, *ornata*, «caldemia», «crizanta», *sono*, «chorzta» y *gemma*. Estos serían los principales puntos que quiere resaltar, «ceñida», «ornada», «aroma», «ungida», «sonido», «brillante» y «gema», todas, palabras del poema que expresan una sensación, además de las ligadas al último verso. Si se contemplan las notas, se puede ver que va *in crescendo* la escritura melismática, destacando sobre todo los tres últimos versos, *O, o, tu es etiam* crizanta / *in alto sono* / *et es chortza gemma*. Para la palabra *sono* dedicará veinte notas, toda una indicación de intenciones por lo que representan estos tres últimos versos, como se ha visto en el anterior capítulo. El carácter melismático se hace más notable según transcurre la pieza, destacando sobre todo al final; señala el lugar de mayor relevancia para la autora, el lugar hacia donde pareciera dirigir el discurso musical, en relación a su descripción de la imagen de la Iglesia.

Se encontrarán solo tres saltos ascendentes de quinta: el primero entre las palabras *iacincto* y *ornata*; el segundo, en el comienzo del pequeño melisma de *et* antes de *ubs scientiarum*, y por último entre las palabras *es* y «chorzta». Se pueden interpretar estos saltos como señal para destacar la palabra relevante que sigue a continuación, a modo

---

<sup>149</sup> Cf. Jennifer Bain. *Selected Antiphons of Hildegard von Bingen: Notation and structural Design*. [En línea y en pdf] UMI Ph.D. Faculty of Music, McGill University, Montreal, 1995, 31. National Library of Canada. <[http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1494632090107~647&#search="bain jennifer 1967"&usePid1=true&usePid2=true](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1494632090107~647&#search="bain jennifer 1967"&usePid1=true&usePid2=true)>. [Consulta: 05/06/2017].

<sup>150</sup> Vide Tabla 12.1 «Range in Hildegard's music». En J. Bain. «Hooked on Ecstasy», *op. cit.* 259.

de llamada de atención. En *ornata* se sumará un salto ascendente de cuarta, quedando enlazado así el salto de quinta y el de cuarta, forma característica del estilo hildegardiano. Estos saltos sucesivos aumentan la sensación de realce.

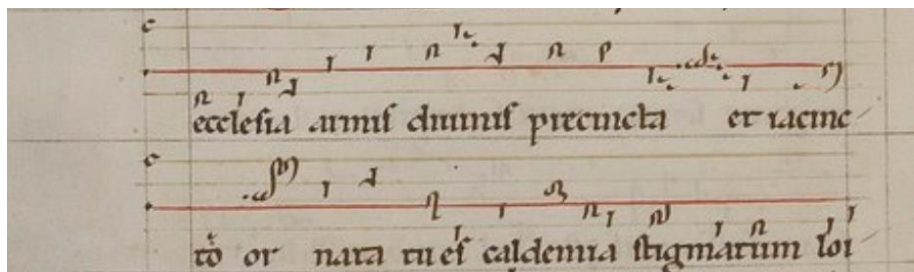


Fig. 1: Salto de 5ª ascendente entre *iacincto* (última palabra del primer renglón, cortada) y *ornata*, seguido del de 4ª de la sílaba *or-* [*ornata*]. En el primer renglón se ve la línea melismática de *precincta*.

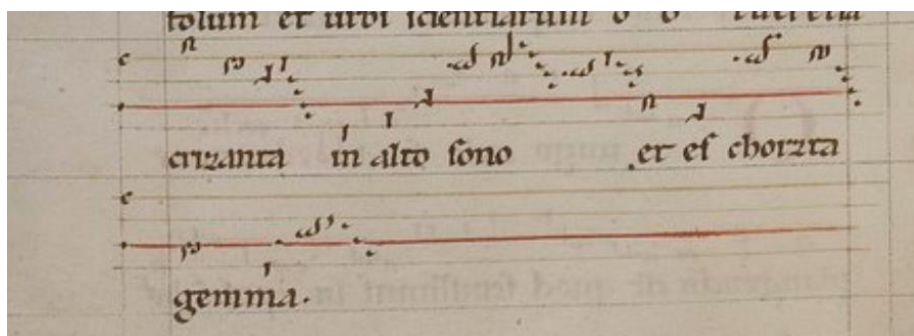


Fig. 2: Salto de 5ª ascendente entre *es* y «chorzta». Se puede ver en el centro el amplio melisma de veinte notas de la palabra *sono*, y los de «chorzta» y *gemma*.

### 3. El *ethos* de la antífona.

Finalmente, queda hablar del *ethos* o clima afectivo que se deriva de la sonoridad de esta composición. El concepto de *ethos* parte de la idea de la existencia de una conexión entre el estado de ánimo y las diversas categorías del discurso musical, pensamiento que los teóricos del siglo IX recogen de la Grecia antigua, como expresa Saulnier.<sup>151</sup> Guido d'Arezzo escribirá en su *Micrologus* (ca.1026-1028): «Esta diversidad de los modos eclesiásticos [emplea el término *tropo*] se acomoda a la diversidad de sentimientos».<sup>152</sup> Saulnier también lo denominará «sentimiento modal», en referencia al estado de ánimo, a la sensación que trataría de provocar cada modo. El modo III o *Deuterus* auténtico,

<sup>151</sup> Daniel Saulnier. *Les Modes grégoriens*. Abbaye Saint-Pierre, Solesmes: La Froidfontaine, 1997, 20.

<sup>152</sup> *Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur*. Guido d'Arezzo. *Micrologus Guidoni de disciplina artis musicae*. Michael Hermesdoff, Trier: Commissionsverlag JB Grach (1876). Digitalización por Universidad de Harvard. [En línea y pdf] <<https://archive.org/details/micrologusguido00hermgoog>>. [Acceso: 05/06/2017]. Traducción en: Roberto L. Pajares. *Historia de la música en 6 bloques: Ética y estética*. Madrid: Visión libros, 2014, 65.

que es el predominante en esta antífona, ha sido llamado «místico» por su vinculación a lo considerado como misterio religioso, a través de la temática de las piezas donde se halla presente, como explica Asensio<sup>153</sup> entre otros motivos puramente musicológicos. También este autor hablará de un *ethos* de sutileza. Saulnier, entre otros, recordará la expresión *Tertius, mysticus* que el abad Poisson recogía en el siglo XVIII como epíteto antiguo de este modo,<sup>154</sup> e incidirá en el significado que contendría *mysticus*: lo misterioso que ha de ser objeto de contemplación.

Por todo lo desarrollado en este trabajo, claramente *O orzchis Ecclesia* encaja en lo que representa este modo según estas premisas, por la sensación de enigma y de misterio que rodea esa imagen de *Ecclesia* que Hildegarda trata de mostrar con las sinestesias y las conexiones de imágenes que están implicadas en las mismas. Hildegarda trataría de instaurar en esta antífona de introito de dedicación de una iglesia, una atmósfera de admiración ante lo que se presenta como misterio, como se dijo al principio, una imagen personificada de *Ecclesia* que termina por desdibujarse y mostrarse abstracta, y resultar inalcanzable para la comprensión. Asimismo, el propio rito de dedicación puede representar un misterio religioso.

Saulnier dirá del modo IV o *Deuterus* plagal, del que también hay muestras en este canto, aunque en menor medida, que es un modo de carácter contemplativo.<sup>155</sup>

El rango vocal o extensión de la pieza, siendo más limitado que el que Hildegarda suele emplear en la mayoría de sus composiciones, envuelve a la antífona de cierto carácter de intimidad, y favorece todo lo que se ha expuesto, esa meditación sobre lo que es considerado como un misterio.

## CONCLUSIONES

La finalidad de este trabajo ha sido analizar una antífona de Hildegarda de Bingen, *O orzchis Ecclesia*, atendiendo a su lenguaje poético, su lenguaje musical, y el lenguaje de los sentidos con el empleo de las sinestesias. Enumerando los resultados de este estudio, se pueden establecer los siguientes puntos: En primer lugar, en la parte dedicada al análisis poético, se ha localizado la antífona en el *corpus* musical de Hildegarda,

---

<sup>153</sup> J. C. Asensio, *El canto gregoriano*, op.cit., 333-334.

<sup>154</sup> En el tratado de Poisson, se reconocen ocho epítetos para los ocho modos. Saulnier estima que esta particular terminología correspondía a siglos muy anteriores. Léonard Poisson. *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*. Paris, P. N. Lottin & J. H. Butard, 1750, 86-87. [En línea] <<https://archive.org/details/traithoriqu00pois>>. [Acceso: 05/06/2017]. Apud D. Saulnier, *Les modes grégoriens*, op.cit., 67.

<sup>155</sup> *Ib.*, 76.

observando que la ubicación de las piezas de la adscripción de Iglesia ocupa un lugar diferenciado en el manuscrito más antiguo. Se ha podido observar el poema en su función como antifona, analizando su papel como parte de un introito de una misa de dedicación. Este camino ha llevado a delimitar su finalidad: transmitir y resaltar los aspectos teológicos de esa celebración litúrgica, y especialmente, instaurar un ambiente determinado que prepara el ritual. Entrando en el análisis poético, se ha visto cómo Hildegarda emplea un estilo personal de una manera más bien independiente, pues no sigue los cánones de su tiempo. Utilizando determinados recursos, como un sentido del ritmo desligado de la rima y de la métrica, o el empleo del apóstrofe y de la prosopopeya, presenta una imagen de *Ecclesia* con ciertos rasgos de personificación. Es como si en el perfil que traza la forma de su poesía, se entreviese una figura que pareciera tener expresión, porque están presentes los sentidos. Esa figura está «ceñida», «ornada», «ungida», y con los recursos del apóstrofe y la prosopopeya pareciera que el oyente se hallase ante su presencia. Nos encontraríamos ya en este punto ante una intencionalidad de la autora por crear unas sensaciones, de asombro y de sorpresa, pues esa figura es una idea, una conceptualización, que pareciera compartir de alguna manera características sensoriales humanas. Aunque el grado de abstracción acaba venciendo, y más teniendo en cuenta las palabras escritas en su *lingua ignota*, Hildegarda genera una «tensión» que provoca expectación.

En segundo lugar, respecto a la parte dedicada al análisis de sus sinestesias, se ha podido comprobar cómo cada sinestesia ha remitido a unos efectos, a unas sensaciones, y cómo cada una estaba finalmente conectada a unos conceptos teológicos. Tal como se avanzaba en el planteamiento de los objetivos, efectivamente se ha visto cómo Hildegarda realiza sus propias construcciones en la manera en que representa cada idea. Sin salirse de lo reconocido canónicamente, las derivaciones que ella desarrolla amplían los significados de las mismas. Después del primer verso, que instala una imagen poderosa con la referencia a una idea de magnificencia e incommensurabilidad de la figura de *Ecclesia*, se presenta la primera sinestesia, que trataría de transmitir desde el inicio la idea de poder y de dominio de tal figura, con la alusión a unas armas determinadas. En el contexto de su tiempo, resultaría muy cercana la alusión a la sensación física de «ceñirse» con armas, una sensación que aquí se sugiere para transmitir una idea de fuerza y de autoridad. Seguiría a esta sinestesia la referencia al jacinto como gema, que de acuerdo a lo que ella redacta en *Scivias*, introduce de manera indirecta la temática de la Pasión, con una representación figurada de la sangre y las

heridas. Su construcción personal estará basada en un tropo medieval, las heridas que se transforman en gemas; ella las verá como ornamento de esa personificación de Iglesia.

La segunda sinestesia será la que desarrolle esta idea. Se ha visto cómo Hildegarda presenta esas heridas como «señales de dignidad», marcas de honor y de distinción que exhalan un olor grato, de acuerdo a lo escrito por Pablo en referencia a Cristo como víctima en el sacrificio, con el paralelismo de fondo del rito del holocausto veterotestamentario. Contemplados los textos de *Scivias* y de algunos de sus cantos, se ha visto también cómo Hildegarda asienta esta imagen de las heridas en la idea de los esponsales entre Iglesia y Cristo que se presenta en cartas de Pablo y en el libro de Apocalipsis, aunque de nuevo habrá una elaboración personal. En este vínculo que se sella en la crucifixión, la sangre «asciende como aroma». Con esta sinestesia Hildegarda construye una imagen de lo ascendente, de lo que se eleva, con una conjunción de elementos sensoriales y abstractos que parecieran representar la sublimación de una forma inicial, la transformación de las señales corporales de las heridas de la Pasión. Se ha podido ver cómo la autora no solo trata de comunicar un pensamiento teológico concreto reconocido canónicamente, sino que a través de la sinestesia ha extendido sus significados.

Después del verso que resalta el papel del conocimiento, y posiblemente de las artes, en la «ciudad de las sabidurías» que es *Ecclesia*, vendrá la tercera sinestesia. Como se vio, la combinación de la sensación táctil, la auditiva e incluso la visual hace que se genere un efecto en extremo envolvente, a la vez que trata de situar al oyente ante la presencia de algo que resulta grandioso e incognoscible. Se puede comprender por qué Hildegarda dedicaría los extensos melismas para la parte final; sería una manera de extender ese sonido que ella presenta como fuera de este mundo, porque se desconoce su naturaleza y su capacidad de ser audible. La autora querría remarcar en este inicio de una misa de dedicación la sensación de asombro ante lo que se presenta como un misterio que está aconteciendo. Este es un punto de la antífona donde también Hildegarda amplía o extiende los significados teológicos del rito de dedicación, con la imagen de una unción realizada no con un óleo consagrado, sino con un sonido del que solo se sabe que procede de lo alto. Si en la anterior sinestesia había una imagen de ascenso, con esta se completa dirigiéndose en sentido contrario. La situación del evento en un plano paralelo que resulta inescrutable —y que correspondería al de la ciudad celeste como se expuso—, también estaría presente, como ella en diversos pasajes de *Scivias* llega a expresar. Asimismo, es importante destacar cómo, aunque de manera



indirecta, sigue estando presente la alusión a los mártires y a la Pasión de Cristo, al dedicar los últimos versos, aunque sea indirectamente, a la imagen del altar con su unción, donde se depositan las reliquias. Esa nota de fondo no ha dejado de estar presente en el poema, que finalmente termina con una contundente idea de luz.

En cuanto al tercer objetivo planteado en el inicio, en este estudio también se han analizado los aspectos musicales que están relacionados con el texto, viéndose las correspondencias entre el sentido del texto y las características musicales específicas. Respecto a los rasgos formales de la pieza, se ha visto cómo esta antífona se acomoda sonoramente a esa atmósfera de admiración ante lo que es presentado en el texto poético como un misterio. Llama la atención una tesitura más contenida de lo empleado habitualmente por ella, con una línea melódica que no presenta esos saltos interválicos tan característicos suyos, y con una tesitura no demasiado aguda. Como se expuso, la escritura melismática se desarrollará especialmente según avanza la pieza, desembocando en los tres versos finales que hablan de ese sonido de lo alto que unge la figura de *Ecclesia*, una escritura musical que está hecha no solo para escuchar, sino para llegar a contemplar unas imágenes. Finalmente, se ha querido hacer una mención al *ethos* de la antífona, que está en total consonancia con esa contemplación de lo que se presenta como misterio.

A lo largo de este trabajo se ha podido ver cómo lo propuesto en cada objetivo se ha desarrollado, con el análisis pormenorizado del lenguaje poético, el lenguaje sensorial a través del empleo de las sinestesias, y el lenguaje musical. En todo caso se ha tratado de buscar relaciones de significados, analogías y comparaciones que completaban la visión que ofrecían estos ocho versos. Se ha constatado cómo las sinestesias remiten a unos efectos, a unas sensaciones que se pretenden trasladar; a su vez, cómo están conectadas con unos planteamientos teológicos. Lo más destacable es que, efectivamente, se ha podido ver cómo a partir de esos planteamientos la autora construye una creación personal. Es como si hubiese una re-escritura, una reformulación de los mismos, con un lenguaje que resulta más bien críptico en el primer contacto, pero que tiene unas conexiones internas especialmente con sus propios textos, que parten de lo que ella dice ver y escuchar, además de los que pertenecerían al entorno del Císter, los autores de la primera escolástica y de la patrística. En suma, se han podido ver las posibilidades que el lenguaje de los sentidos brinda a esta mujer del siglo XII que quiere escribir su propia «visión».

## GLOSARIO

**Ámbito** | Es el intervalo entre la nota más grave y la más aguda de una línea melódica. En cuando al canto gregoriano, está referido al desarrollo o al curso de las notas de la escala donde está contenida esa línea melódica, para determinar cuál es el modo de la composición musical.

**Cantos del Ordinario** | Cantos de la Misa cuyo texto es fijo independientemente de la festividad: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, e Ite missa est.* (Rito romano).

**Cantos del Propio** | Cantos de la Misa cuyo texto va cambiando según la festividad o la ocasión litúrgica: *Introitus, Gradual, Alleluia* (o Tracto, en tiempos penitenciales como Cuaresma o Difuntos), *Offertorium, y Communio.* (En el rito romano).

**Differentia** | Como ya se expuso, es el conjunto de notas que, sobre las vocales *e u o u a e* [*saeculorum amen*], sirven para preparar el tono del salmo al que va ligada la antífona.

**Estilo melismático** | Es el estilo de notación musical donde lo que predomina son grupos de varias o muchas notas sobre una o más sílabas de una palabra.

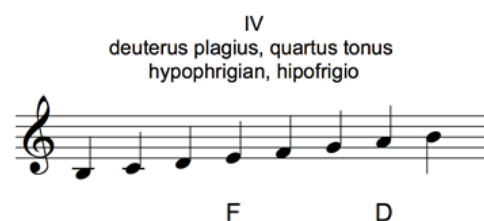
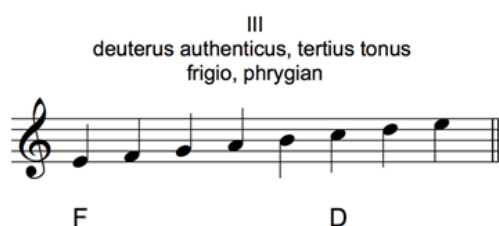
**Estilo neumático o semiadornado** | Es el estilo de notación musical donde lo predominante son dos o tres grupos de notas sobre una sílaba. (En el estilo silábico lo predominante es una nota por sílaba).

**Extensión, extensión de décima, de décimo tercera, etc.** | Intervalo entre la nota más grave y más aguda. En el primer caso, entre la nota más grave y más aguda hay una octava más dos notas. En el segundo, una octava más cinco notas.

**Melisma** | Conjunto de notas que se canta sobre una sílaba.

**Modo** | En el contexto del canto gregoriano, está referido a cada una de las ocho escalas del *octoechos*. Cada una tiene una distribución diferente de tonos y semitonos.

**Modo III Deuterus Frigio o auténtico y Modo IV Deuterus Hipofrigio o plagal** | Cada modo auténtico tiene su correspondiente plagal. Ambos tienen la misma *finalis* pero en distinta posición. En el Modo III, la nota *finalis* (tónica) es *mi* y la *repercussio* (dominante) es *do*. En el modo IV, la *finalis* sigue siendo *mi* (en otra posición) y la *repercussio* o dominante es *la*. A continuación, se presentan las escalas de los dos modos con notación moderna: <sup>156</sup>



<sup>156</sup> José Rodríguez Alvira, *Modos gregorianos*. 2017. [En línea] <<https://www.teoria.com/es/referencia/g-h/gregorianos.php>>. [Acceso: 05/06/2017].

**Neuma** | Es el signo, el trazo, de la notación musical que se empleaba desde el siglo IX al XIII. De diferentes clases, indicaba una nota o un conjunto de notas con diversas combinaciones, cantadas sobre cada sílaba. Debajo de ellos se escribe el texto. La acepción en el Medievo era asimismo ‘gesto’, ‘movimiento de la mano’, ligado al origen griego *pneuma*, ‘aliento’.

**Nota finalis** | Es la nota que sirve para clasificar el modo en el que está escrito un canto gregoriano, y viene de observar especialmente la nota final de la pieza; (le da el nombre la frase de Guido d’Arezzo *in fine iudicabis*, «al final juzgarás». *Apud* Asensio, 300). En términos modernos, equivaldría a la tónica. Es la nota sobre la que se construye la escala de un modo. En los modos auténticos ocupará el lugar más grave de la escala, mientras que en los modos plagales su posición será intermedia.

**Nota *repercussio*** | Llamada también tenor salmódico o cuerda de recitación, como se expuso, es la nota que representa el punto de máxima tensión, la nota a la que tiende el modo porque se «percute» en ella, se va hacia ella. En términos modernos equivaldría a la dominante.

**Notación** | Sistema de escritura musical. En el medievo, existen familias de neumas en función de las regiones europeas (notación lorena, bretona, hispánica, aquitana, etc.) o en función de estilos. Como sistema de escritura, evoluciona a lo largo de la historia.

**Notación *Hufnagel* o gótica** | En alemán, «uña de herradura», por la grafía en forma de uña del neuma individual o básico (virga). Propia de Centroeuropa y Alemania.

***Octoechos*** | Partiendo del sistema de ocho modos del canto bizantino, son los ocho modos o escalas del sistema del canto gregoriano.

**Quinta ascendente / cuarta ascendente** | Se refiere al intervalo entre dos notas, una grave y a continuación la aguda. En una quinta (justa, en el contexto de este trabajo), hay tres tonos más un semitono de distancia. En una cuarta (también justa) la distancia es de dos tonos más un semitono.

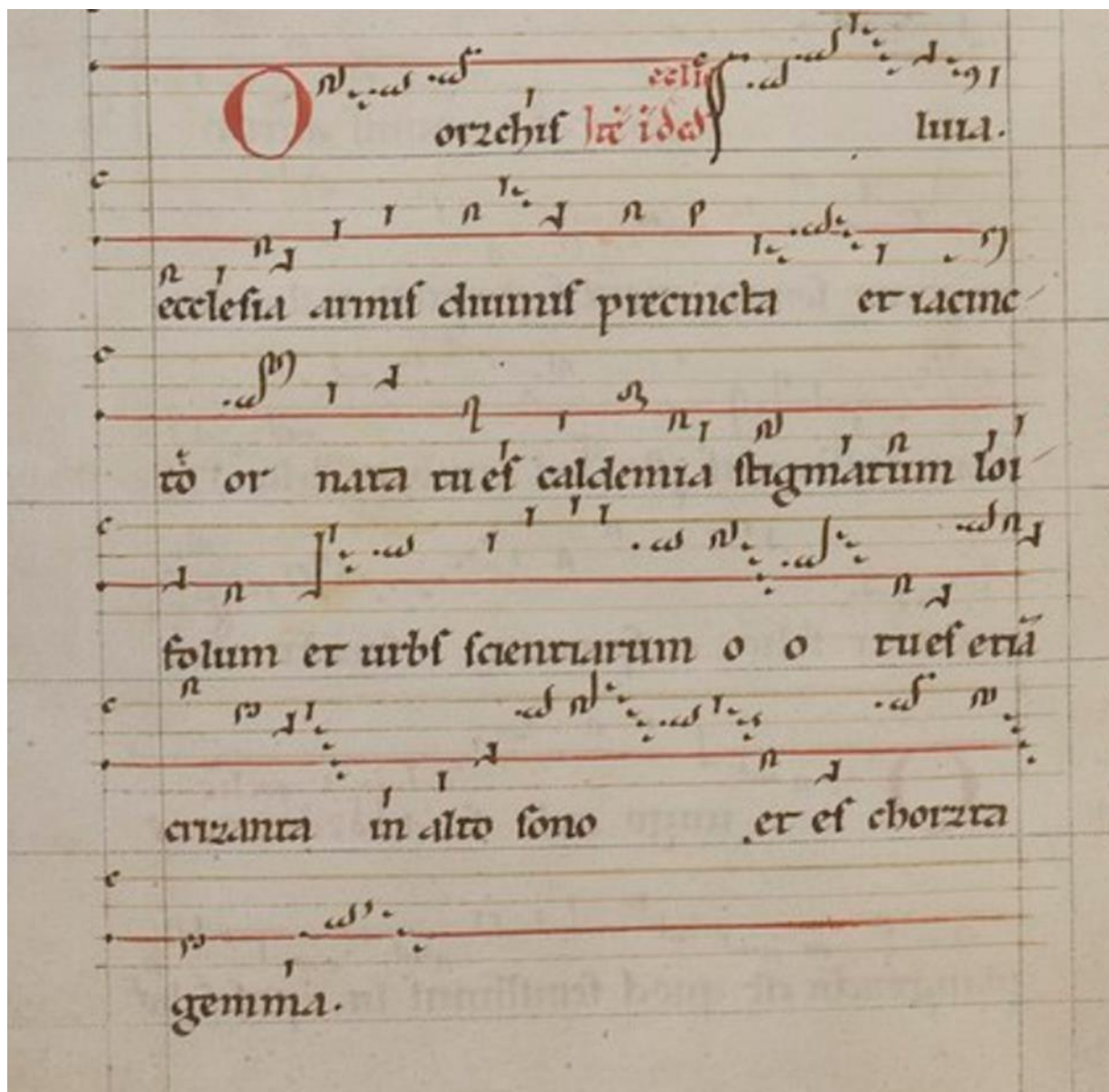
**Rito romano** | Antes de que se impusiese a partir del siglo VIII el rito romano en la Europa occidental, también llamado franco-romano, coexistían diversos ritos litúrgicos con sus propios cantos. La liturgia romana o *viejo canto* romano, se refiere a la antigua tradición de Roma; se extiende desde la Italia central a centros monásticos del imperio carolingio como Saint-Gall. (Asensio, 78-79).

***Schola Cantorum*** | Conjunto de monjes o monjas dedicados especialmente al estudio e interpretación de los cantos, tanto del Oficio divino como de la Misa.

**Tetragrama** | Cuatro líneas rectas paralelas donde se escriben los neumas. Ideado por Guido d’Arezzo (siglo XI) para indicar con exactitud la altura e intervalos de las notas.

## APÉNDICE 1

**O orzchis Ecclesia** en el Manuscrito **Riesenkodex**, conservado en Wiesbaden y digitalizado en la Universidad de RheinMain del Estado de Hesse,<sup>157</sup> folio 472<sup>va</sup>.



<sup>157</sup> [En línea] <[http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS\\_2%2Fmets17.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=950](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=950)>. [Acceso: 05/06/2017].



APÉNDICE 2. Texto de *O orzchis Ecclesia* con las glosas latinas de las palabras escritas en *Lingua ignota*.<sup>158</sup>

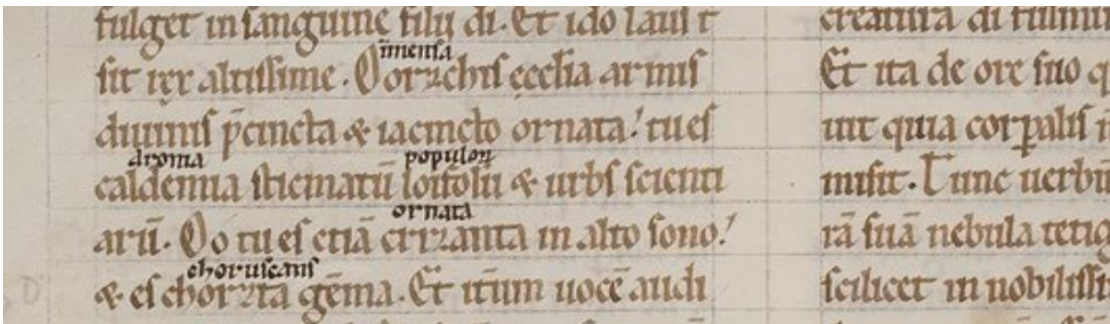


Fig. 1: Manuscrito RiesenkodeX, folio 405va (*Epistolae*)

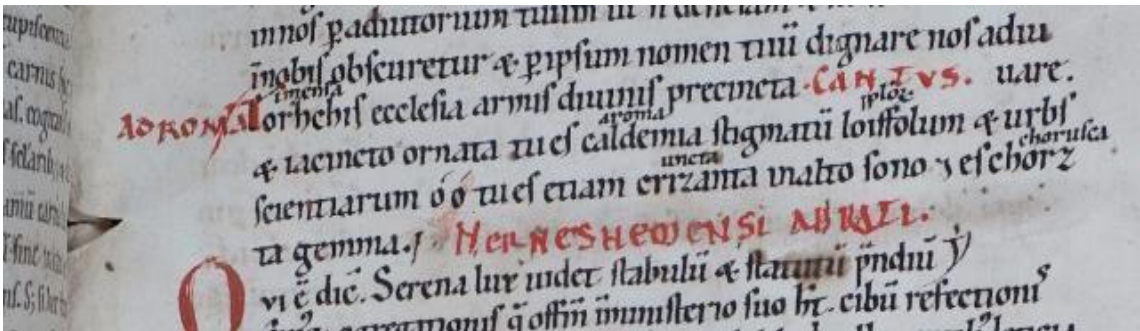


Fig. 2: Manuscrito de Stuttgart, folio 28r.

APÉNDICE 2.1. Rúbrica *Ignota Lingua per simplicem hominem Hildegardem prolata*, y las *Ignotae Litterae*.

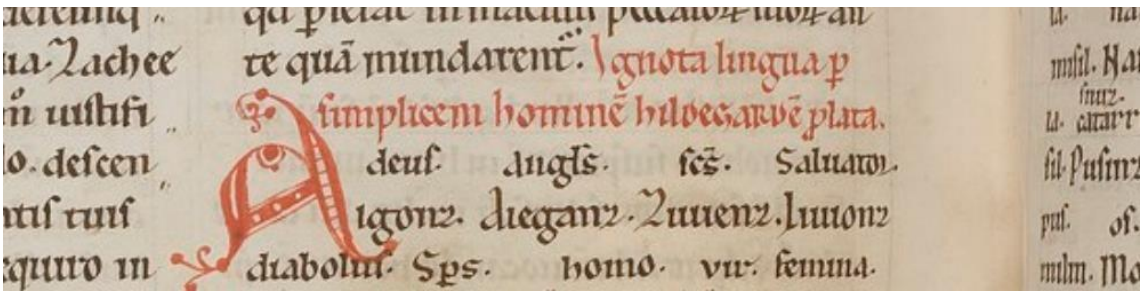


Fig. 3: Manuscrito RiesenkodeX de Wiesbaden, folio 461vb.

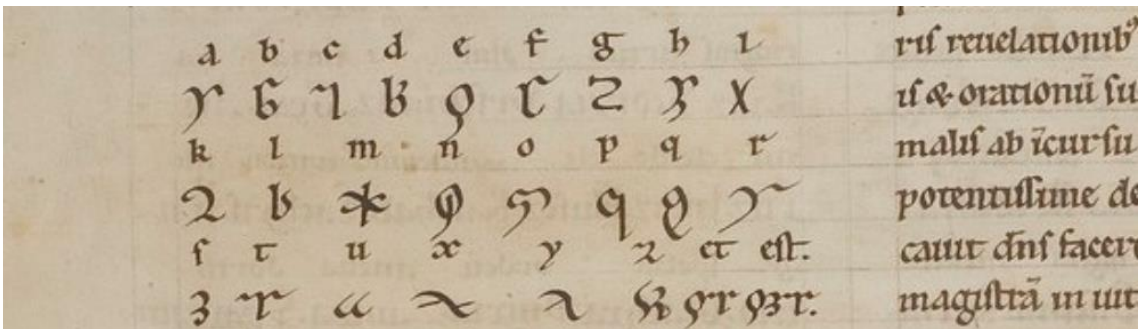


Fig. 4: *Ignotae Litterae*, Manuscrito RiesenkodeX de Wiesbaden, folio 464va.

<sup>158</sup> Vide I.3.2., 16-17.

### APÉNDICE 3. Fuentes de Hildegard von Bingen.<sup>159</sup>

#### Tratados de visiones:

*Hildegardis Scivias*. Ed. Jacques-Paul Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197 (*Sanctae Hildegardis Abbatissae Opera omnia*). París, 1841-1864.

*Hildegardis Scivias*. Ed. Aldegundis Führkötter, collab. Angela Carlevaris. *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis* XLIII-XLIIIA. Turnholt: Brepols, 1978.

*Hildegardis Liber Vitae Meritorum*. Ed. Jean-Baptiste Pitra. *Analecta Sacra*. Vol. VIII (*Analecta Sanctae Hildegardis Opera*). Monte Cassino, 1882.

*Hildegardis Liber Vitae Meritorum*. Ed. Angela Carlevaris. CC CM 90.

*Liber Divinorum Operum*. Ed. J.-P. Paul Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197 (*Sanctae Hildegardis Abbatissae Opera omnia*). París, 1841-1864.

*Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum*. Ed. Albert Derolez y Peter Dronke. CC CM 92. Turnholt: Brepols, 1996.

#### Historia natural y medicina

*Pysica. Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197 (*Sanctae Hildegardis Abbatissae Opera Omnia*). Cols. 1117-1351. París, 1841-1864.

*Hildegardis Causae et curae. Liber composite medicine*. Ed. Paul Kaiser. Leipzig, Teubner, 1903.

#### Correspondencia

*Epistolarium*. Ed. Jean-Baptiste Pitra. *Analecta Sacra*. Vol. VIII. (*Analecta Sanctae Hildegardis Opera*). Monte Cassino, 1882.

*Epistolarium*. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197. (*Sanctae Hildegardis Abbatissae Opera Omnia*). París, 1841-1864.

#### Comentarios y hagiografías

*Explanatio Regulae S. Benedicti*. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197, cols. 1053-1065.

*Explanatio Symboli Athanasii*. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197, cols. 1065-1081.

*Expositio Evangeliorum*. Ed. Jean-Baptiste Pitra. *Analecta Sacra*. Vol. VIII. (*Analecta Sanctae Hildegardis Opera*). Monte Cassino, 1882.

---

<sup>159</sup> A excepción de la obra musical, que se presenta en el trabajo; *vide* 1.1, 5-10.

Vita S. Disibodi. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197, cols. 1095-1116.

Vita S. Ruperto. Ed. J.-P. Migne. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Vol. 197, cols. 1081-1094A.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES

AGUSTÍN DE HIPONA. *De civitate Dei*. En: B. Dombart; A. Kalb. Leipzig: Teubner, 1928-1929. 4ª edición.

— *La ciudad de Dios*. Libros I-VII. Introducción, traducción y notas de Rosa Mª Marina Sáez. Madrid: Gredos, 2007.

— *La ciudad de Dios*. Libros VIII-XV. Introducción, traducción y notas de Rosa Mª Marina Sáez. Madrid: Gredos, 2012.

— *Obras completas de San Agustín, XVII. La Ciudad de Dios* (2º). Libros XIII-XXII. Ed. bilingüe. Trad. de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero. 6ª edición actualizada. Madrid: B.A.C., 2007.

AMALARIO DE METZ. *Liber De Ordine Antiphonarii*. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*. PL 150, Caput XIII, col. 1265. [En línea y en pdf].

<[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,\\_Symphosius\\_Amalarius,\\_Liber\\_De\\_Ordine\\_Antiphonarii\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,_Symphosius_Amalarius,_Liber_De_Ordine_Antiphonarii_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

AMALARIO DE METZ. *De Officii Ecclesiastici*. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*. PL 150, Caput III, col. 1251. [En línea. Documento en pdf].

<[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,\\_Symphosius\\_Amalarius,\\_Liber\\_De\\_Ordine\\_Antiphonarii\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/07760852,_Symphosius_Amalarius,_Liber_De_Ordine_Antiphonarii_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

AMBROSIO DE MILÁN. *Epistola XXII*. J.-P. Migne, PL 16, col. 1023. [En

línea]. <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/03390397,\\_Ambrosius,\\_Epistolae\\_Prima\\_Classis\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/03390397,_Ambrosius,_Epistolae_Prima_Classis_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].

BERNARDO DE CLARAVAL. *Sermones*. En: J.-P. Migne, *Bernardus Claraevallensis Abbas. Patrologiae cursus completus. Series latina*, PL 185 París, 1860.

— *Obras completas de San Bernardo. VI Sermones varios*. Ed. prep. monjes cistercienses de España. Introd. y trad. Mariano Ballano. Madrid: B.A.C., 1988.

BOECIO. *De institutione musica*. En: Boethius. Severinus. J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*. LXIII, cols. 1167-1300, París, 1860.

- *Sobre el fundamento de la música. Cinco libros*. Introducción, traducción y notas de Jesús Luque *et al.* Madrid: Gredos, 2009.
- GUIDO D'AREZZO. *Micrologus Guidioni de disciplina artis musicae*. M. Hermesdoff, Trier, Commissionsverlag JB Grach, 1876. [En línea y pdf] Univ. Harvard.  
<<https://archive.org/details/micrologusguido00hermgoog>>. [Acceso: 05/06/2017].
- HERMAS. *Pastor*. En: Dressel, *Patres Apostolici. Hermae Pastor*. Leipzig, 1857, 1863. Johannes Haussleiter, *De versionibus Pastoris Hermae latinis*. Erlangen, 1884.
- *El Pastor*. Introducción, traducción y notas de Juan José Ayán Calvo. Madrid: Ciudad Nueva, 1995.
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Epistolarum liber*. En: J.-P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*. PL CXCVII, col. 0145-0382. [En línea y pdf].  
<[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/10981179,\\_Hildegardis\\_\(Hildegard\\_von\\_Bingen\),\\_Epistolarum\\_Liber,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/10981179,_Hildegardis_(Hildegard_von_Bingen),_Epistolarum_Liber,_MLT.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Teologisches Sammelchriften. Epistolae*. Codex theol. et phil. 4º 253, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. [En línea].  
<<http://www.digital.wlb-stuttgart.de>>. [Acceso: 05/06/2017].
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Liber Vitae Meritorum*. En: Angela Carlevaris. *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, vol. 90. Turnholt: Brepols, 1978.
- *Libro de los méritos de la vida*. Trad. Rafael Renedo. *Hildegardiana* [En línea] (2014): 25 <[http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro\\_meritos\\_de\\_la\\_vida.pdf](http://www.hildegardiana.es/5pdf/libro_meritos_de_la_vida.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Ordo Virtutum*. Riesenkode, Wiesbaden, Hess. Landesbibliothek Hs. 2. [En línea] <<http://dfg-viewer.de/show/...>>. [Acceso: 05/06/2017].
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Physica (Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum)*. En: J.-P. Migne, PL 197, col. 1117-1351. París 1841-1864.
- *Libro sobre las propiedades naturales de las cosas creadas. I. Libro de medicina sencilla*. Trad., introd. y notas de Rafael Renedo Hijarrubia. León: Akrón, 2009.
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Scivias*. En: Aldegundis Führkötter y Angela Carlevaris, *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, vol. 43-43a. Turnholt: Brepols, 1978.
- *Scivias. Conoce los caminos*. Trad. Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. Madrid: Trotta, 1999.



- HILDEGARDA DE BINGEN. *Symphonia armonie celestium revelationum*. Riesenkode, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek Hs. 2. [En línea] <[http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx\\_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS\\_2%2Fmets17.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=950](http://dfg-viewer.de/show/?id=8071&tx_dlf%5Bid%5D=http%3A%2F%2Fdokumentserver.hlb-wiesbaden.de%2FHS_2%2Fmets17.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=950)>. [Acceso: 05/06/2017]. *Facsimile Dendermonde codex*. St. Pieters & Paulusabdij Codex 9.
- *Saint Hildegard of Bingen. Symphonia. A critical edition*. With introd., transl., and comment. by Barbara Newman, 2<sup>nd</sup> ed. Ithaca/London: Cornell Univ. Press, 1988.
- *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Trad. M<sup>a</sup> Isabel Flischfisch; introducción y comentarios de M<sup>a</sup> I. Flischfisch *et al.* Madrid: Trotta, 2003.
- HILDEGARDA DE BINGEN. *Vita Sanctae Hildegardis*. En: Monica Klaes, (ed.) *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis CXXVI*, Turnholt: Brepols, 1993.
- *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Victoria Cirlot, edición y traducción, 3<sup>a</sup> ed. Madrid: Siruela, 2009.
- HUGO DE SAN VÍCTOR. *Didascalicon*. En: Ch.H. Buttimer. *Hugonis de Sancto Victore Didascalicon de Studio Legendi, a critical text. Studies in Medieval and Renaissance Latin X*, Washington: The Catholic University Press, 1939.
- *Didascalicon de studio legendi. (El afán por el estudio)*. Ed. bilingüe de Carmen Muñoz y M<sup>a</sup> Luisa Arribas, revis. Francisco Calero. Madrid: BAC y UNED, 2011.
- ORÍGENES. *In Canticum Canticorum*. En: W. A. Baehrens, *Origenes Werke*, VIII. *Die griechischen christlichen Schriftsteller*. Leipzig 1925, 26-63.
- *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*. Introducción, traducción y notas de Samuel Fernández Eyzaguirre. Madrid: Ciudad Nueva, 2000.
- PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Mystica Theologia*. En: J.-P. Migne, *S. Dionysii Areopagitae. Opera omnia, graece et latine*. PG 3, col. 997. París: 1889.
- «Teología mística». En: *Obras completas*, ed. preparada por Teodoro Martín. Madrid: B.A.C., 2002, 243-252.
- VULGATA. *Jerome. Vulgate Bible*. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. <ftp.std.com/obi/Religion/Vulgate>. En <<http://www.perseus.tufts.edu>> [Acceso: 05/06/2017].

#### FUENTES SECUNDARIAS

- ALDAZÁBAL, J. (dir.). *Las iglesias y su dedicación*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1990.

- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *Terribilis est. Liturgia de la dedicación de la iglesia y rito visigótico de consagración del altar*. Notas CD. Sello Pneuma, Madrid, 2004.
- BAGNOLI, Martina (ed.) *A feast for the senses: Art and Experience in Medieval Europe*. Baltimore, MD: Walters Art Museum, 2017.
- BAIN, Jennifer. «Hooked on Ecstasy: Performance ‘Practice’ and the Reception of the Music of Hildegard of Bingen». [En línea. Doc. en pdf]. Maureen EPP; Brian E. POWER (eds.). *The sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2009, 259.  
<[https://www.academia.edu/228180/Hooked\\_on\\_Ecstasy\\_Performance\\_Practice\\_and\\_the\\_Reception\\_of\\_the\\_Music\\_of\\_Hildegard\\_of\\_Bingen](https://www.academia.edu/228180/Hooked_on_Ecstasy_Performance_Practice_and_the_Reception_of_the_Music_of_Hildegard_of_Bingen)>. [Acceso: 05/06/2017].
- CAMPBELL, Nathaniel M. *et al.* «The Symphonia and Ordo Virtutum of Hildegard von Bingen». En *International Society of Hildegard von Bingen Studies*. [En línea]. Spring 2017, Volume XXXV.1. <<http://www.hildegard-society.org/p/music.html>>. [Acceso: 05/06/2017].
- CATTIN, Giulio. *Historia de la música, 2. El Medioevo*. Primera parte. Ed. y coord. Andrés Ruíz Tarazona, trad. Carlos Alonso. Madrid: Turner, 2004.
- CIRLOT, Victoria. «La Ciudad Celeste de Hildegard von Bingen». En *Anuario de Estudios Medievales* 44/1, enero-junio 2014, 505-541.
- . «Hildegarda de Bingen o la imaginación creadora». En CIRLOT, Victoria; Blanca GARÍ. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias de la Edad Media*. Madrid: Siruela, 2008, 47-69.
- . «La explosión de las imágenes: Hildegard von Bingen y Max Ernst». En PUJOL, Oscar; Amador VEGA (eds.) *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*. Madrid: Trotta, 2006.
- . *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona: Herder, 2005.
- DIEHL, Patrick S. *The Medieval European Religious Lyric. An Ars Poetica*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1985.
- DRONKE, Peter. *La individualidad poética en la Edad Media*. Trad. Ramón Berga Rosell. Madrid: Alhambra: 1981.
- . *Las escritoras de la Edad Media*. Trad. Jordi Ainaud. Barcelona: Crítica, 1994.
- . «Hildegard’s Inventions: Aspects of her Language and Imagery». En

- HAVERKAMP, A. (ed.) *Hildegard von Bingen in ihrem Historischen Umfeld*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000.
- . *La lírica en la Edad Media*. Trad. Josep. M. Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- . «The Allegorical World-Picture of Hildegard of Bingen: Revaluations and New Problems». En BURNETT, Charles and Peter DRONKE (eds.) *Hildegard of Bingen. The Context of her Thought and Art*. London: Warburg Instit. Colloquia, 1998, 1-16.
- DU CANGE et al. *Glossarium Mediae et infimae latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887. [En línea]. <<http://www.ducange.enc.sorbonne.fr/stigma>>. [Acceso: 05/06/2017].
- ÉPINEY-BURGARD, Georgette; Émilie ZUM BRUNN. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Trad. Agustín López y María Tabuyo, Barcelona: Paidós, 2007.
- FASSLER, Margot. *Gothic Song: Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Century Paris*. 2<sup>nd</sup> edition, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- . «Composer and Dramatist». En NEWMAN, B (ed.). *Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, 149-175.
- . «Hildegard of Bingen: Levels of meaning in song and drama». En FASSLER, Margot. *Music in the medieval west*. NY/London: Norton & Co., 2014, 137-142.
- FLANAGAN, Sabina. *Hildegard of Bingen 1098-1179. A Visionary Life*. 2<sup>nd</sup> edition, London/New York: Routledge, 1989.
- GALLART PINEDA, Pascual. «El ritual de la dedicación de la iglesia en los pontificales medievales y su ciclo icónico», *IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 5, 2013, 79-89. ISSN: DIGITAL 2254-9633.
- HAMBURGER, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998.
- HIGLEY, Sarah L. *Hildegard of Bingen's unknown language: an edition, translation, and discussion*. New York/Hampshire: Palgrave MacMillan, 2007.
- HOPPIN, Richard H. *La música medieval*. Trad. Pilar Ramos López, 2<sup>a</sup> ed. Madrid: Akal, 2000.
- HUGLO, Michel; Joan HALMO; David HILEY. «Antiphon». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. Stanley Sadie (ed.), 2<sup>nd</sup> edition. London: MacMillan Publishers, 2001, 735-759.
- IVERSEN, Gunilla. *Chanter avec les anges: poésie dans la messe médiévale, interprétations et commentaires*. Paris: Éditions du Cerf, 2001.

- LORENZO ARRIBAS, Josemi. «Hildegarda de Bingen (1098-1179). La necesidad de un lenguaje». En *El Libro de la 50 SMR*. Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca, 2011.
- MARCOS, Manuel-A.; José OROZ. *Lírica Latina Medieval II. Poesía religiosa*. Ed. bilingüe. Madrid: B.A.C., 1997.
- MC GEE, Timothy J. et al. *Singing Early Music: The pronunciation of european languages in the late middle ages and renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- MC KINNON, James. *Music in Early Christian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- MEIER, Ann. *Medieval Allegory and the Building of the New Jerusalem*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2003.
- MEIER, Christel. *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. München: W.F. Verlag, 1977. [En línea/pdf] Bayerische Staatsbibliothek <<http://digi20.digitale-sammlungen.de/...>>. [Acceso: 05/06/2017].
- NEWMAN, Barbara. «Poet». En B. NEWMAN (ed.) *Voice of the Living Light. Hildegard of Bingen and Her World*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998, 176-192.
- . «The Bride of Christ». En *Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997, 196-249.
- NELLY, Thomas Forrest. *The practice of medieval music: studies in chant and performance*. Farnham and Burlington: Ashgate Publishing, 2010.
- NICHOLS, Stephen G.; Andreas KABLITZ; A. CALHOUN (eds.) *Rethinking the Medieval Senses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- ORTIZ, María Esther. «Correspondencias estético-simbólicas en Ordo Virtutum de Hildegarda de Bingen: Palabra, imagen, música». *Revista de Teología*, Tomo L, nº113, abril 2014, 83-100 [En línea y pdf] <[http:// www. DialnetCorrespondencias EsteticosimbolicasEnOrdoVirtutumDe-4756213\(1\).pdf](http://www.DialnetCorrespondenciasEsteticosimbolicasEnOrdoVirtutumDe-4756213(1).pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].
- ORTÚZAR ESCUDERO, M<sup>a</sup> José. *Die Sinne in den Schriften Hildegards von Bingen. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinneswahrnehmung*. Stuttgart: A.Hiersemann, 2016.
- PALAZZO, Éric. «Liturgie et synesthésie dans le christianisme». En *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. París: Les Éditions du Cerf, 2014, 91-125.

- PALAZZO, Éric. *Les cinq sens au Moyen Âge*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2016.
- PERNOUD, Régine. *Hildegarda de Bingen: una conciencia inspirada del siglo XII*. Trad. Alejandra González Bonilla. Barcelona: Paidós, 1998.
- POISSON, Léonard. *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*. Paris, P. N. Lottin & J. H. Butard, 1750, 86-87. [En línea] <[https:// archive.org/details/traiththoriqu00pois](https://archive.org/details/traiththoriqu00pois)>. [Acceso: 05/06/2017].
- RABASSO, Georgina. «De la experiencia místico-cognoscitiva a la epistemología mística: Hildegarda de Bingen». SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.) *Mirabilia 17* (2013/2), Jul-Dez 2013, 100-114. ISSN: DIGITAL 1676-5818.
- RUDY, Gordon. *The Mystical Language of Sensation in the Later Middle Ages*. London/New York: Routledge, 2013.
- SÁNCHEZ DE TOCA Y CATALÁ, José María. *El alfabeto y el idioma desconocidos de Santa Hildegarda. Ignota Lingua e Ignotae Litterae*. Nov.2013. <[http://hildegardiana.es/5pdf/idioma\\_desconocido.pdf](http://hildegardiana.es/5pdf/idioma_desconocido.pdf)>. [Acceso: 05/06/2017].
- SAULNIER, Dom Daniel. *Gregorian Chant. A Guide to the History and Liturgy*. 4<sup>th</sup> Printing, transl. Dr. Mary Berry. Brewster, Massachusetts: Paraclete Press, 2017.
- . *Les Modes grégoriens*. Abbaye Saint-Pierre, Solesmes: La Froidfontaine, 1997.
- SCHRADER, Ludwig. *Sensación y sinestesia. Estudios y materiales para la prehistoria de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa*. Trad. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1975.
- SHERMAN, Bernard D. «Vox feminae. Barbara Thornton on Hildegard of Bingen». En SHERMAN, Bernard D. (ed.) *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press, 2003, 50-71.
- STÜHLMAYER, Barbara. *Die Gesänge der Hildegard von Bingen: Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*. Hildesheim, Zürich: Olms, 2003.
- URDEIX, Josep; Henry LECLERCQ, et al. *Las Antífonas de la «O». Del siglo VI al XXI. Documentos y comentarios*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2007.
- VOGEL, Cyrille; Reinhard ELZE. *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle. Le Texte I*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1963 [ristampa anastatica, Modena, 1983].
- ZUMTHOR, Paul. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Abada Editores. 2006.